This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

Moeller van den Bruck

Die Zeitgenossen.

Von demſelben Verfaſſer im gleichen Verlage:

Die Deutſchen

erſchienen:

Bd. I **Verirrte Deutſche.** (Inhalt: Vom Problematiſchen – Günther – Lenz – Klinger – Grabbe – Büchner – Conradi – Hille.)

in Vorbereitung:

Bd. II **Führende Deutſche.** (Inhalt: Vom Dogmatiſchen – Hutten – Luther – Schiller – Bismarck – Nietzſche.)

und weitere Bände.

Moeller van den Bruck

Die Zeitgenossen

Die Geister — Die Menschen

J. C. C. Bruns, Minden i. W.
Herzogl. Sächs. und Fürstl. Schaumb.-Lippische Hof-Verlagsbuchhandlung
1906

Lit 499.31

HARVARD COLLEGE
FEB 8 1923
LIBRARY
HUGO REISINGER FUND

Hofbuchdruckerei von J. C. C. Bruns, Minden i. W.

Meiner Zeitgenossin

Lucy Kaerrick.

Inhalt.

Erſter Teil: Die Geiſter. Seite.

Die Zeit 3
Kultur und Ziviliſation 6
Von moderner Ziviliſation 12
Zur modernen Kultur 15
Weltanſchauung 19
Kunſt 28
Probleme 36
Energien 42
Nationalismus, Sozialismus, Imperialismus 48
Alte Völker 59
Junge Völker 69
Jüngſte Völker 81
Der Stil 90

Zweiter Teil: Die Menſchen — Deutſchland.

Chamberlain 99
Klinger 122
Liliencron 140
Dehmel 161
Hauptmann 181
Wedekind 201

Dritter Teil: Die Menſchen — Umland.

Munch 213
Strindberg 227
Wilde 239
Maeterlinck 257
Rodin 269
Zuloaga 284
Gabriele d'Annunzio 296
Gorki 311
Rooſevelt 326

Die Geiſter.

Die Zeit.

Die Zeit ist groß. Wir spüren es an dem Boden, den wir treten, und an der Luft, die wir atmen, wir spüren es an den Dingen, die wir sehen, und an den Erlebnissen, die wir haben. Das Leben ist in Bewegung, und die Menschheit marschiert. Veränderungen sind in uns geschehen, die nicht die gewöhnlichen sein können, Entwicklungen gehen um uns vor, die die ungewöhnlichen sind. Ein Zeichen ward der Menschheit gegeben, und fest schloß sich ihr Schritt den Möglichkeiten zu, die sich wieder einmal vor ihr aufgetan haben.

Eine neue Kultur setzt ein. Einst, als das Sein noch im Urzustande schwankte, waren es die Riesenschichten, die in ungeheuren Abständen die Bedeutung eines Weltaugenblickes, eines Entstehungspunktes, einer Werdegruppe ausmachten. Jetzt, seitdem die Geschichte der Erde zur Geschichte der Menschheit geworden, sind es die Kulturen, die kommen und gehen und die Zeiten von den Zeiten unterscheiden. Kulturbildungen sind geworden, was früher die Schichtbildungen waren: Wandlungen des Erdgesichtes. Kulturen sind Fußstapfen Prometheus'. Kulturen sind Stadien der sich über sich selber hinaushebenden Natur. Kulturen sind Etappen auf dem Wege zur Vollendung der Erde durch das Mittel des Menschen. Umgekehrt erneut sich die Menschheit in Kulturen beständig, vertauscht ihre vergreisenden Züge gegen wiedergeborene, berührt in den Wirbeln des Werdens

abermalig die Urkraft. Denn das ist eine schwächliche Weisheit und ängstliche Rechnung, die uns lehrt, daß wir immer älter und immer vergangener werden. Wie Leben stärker als Sterben, wie Sterben nur sterben, aber Leben erzeugen kann, so werden wir immer jünger und immer zukünftiger: Artung, nicht Entartung ist der Sinn dieser Erde, und in Kulturen erfüllen wir ihn. In Kulturen rücken wir dem Weltzweck näher. In Kulturen werfen wir Klarheit auf unsere dunkle Bestimmung. In Kulturen ringen wir von unserer unendlichen Aufgabe Lösung auf Lösung in bezwungener Endlichkeit ab. Von Zeit zu Zeit kann er ruhen, dieser Kampf, von der vordrängenden Wirklichkeit gegen die weichende Ewigkeit mit ganzen Völkergebilden und Weltanschauungen geschlagen — dann erholt sich die Menschheit. Aber in anderen Zeiten bäumt er wieder mächtig heran, rastlos und stürmend — und dann sind die Zeiten wie heute.

Eine neue Kultur setzt ein. Noch ist die Zeit, wie eine jede, die anbricht, nach außen ein Wirrwarr von Gegensätzen und Übereinstimmungen, Widersprüchen und Anpassungen, Verzögerungen und Überhastungen der allgemeinen Entwicklung. Aber von innen arbeiten wir aus dem Wirrwarr bereits entschlossen heraus, und ein Rhythmus geht durch die Menschheit, der dem Leben nicht nur einen schnelleren, sondern auch immer bestimmteren Pulsschlag gibt. Wo er noch nicht zum festen Metrum gebändigt wurde, da veranlaßte er zum mindesten Tempo. Wo wir die Werke noch nicht bekamen, da veränderte sich doch schon die Stimmung dem Leben gegenüber. Die Menschheit von heute ward froh darüber, die Menschheit von heute zu sein. Nur Nachzügler oder Außenseiter unter den Parteien, nur Greise oder Sonderlinge unter den Individuen haben noch den Wunsch, lieber schon in irgendeinem gestern gelebt zu haben oder erst in irgendeinem morgen geboren zu werden. So zu fühlen ist Verrat an dem Leben: und all die retrospektiven und all die utopischen Ideale, sentimental die einen und phantastisch die anderen, sind unwürdig einer Menschheit, die ihren Halt in sich selbst sucht. Gewiß sind Vergangenheiten in uns mächtig und allen Zukünften leben wir erst recht zu: aber beides doch nur,

weil wir Gegenwart unter uns spüren. Die Renaissance war schön, die Antike war schön, das Paradies war meinetwegen auch schön, und wenn es wieder einmal ein Paradies geben sollte, so wird es wieder schön sein: wir glauben es gern, aber wir sind neidlos, denn inzwischen ist — Unser die Stunde.

Eine neue Kultur setzt ein. Nur so können wir unsere Zeit verstehen und uns selbst als Lebendige in ihr fühlen. Es ist der Untergrund, auf dem sie steht, und der Hintergrund, von dem sie sich abhebt. Es ist die Einheit, die sie in ihren Vielheiten von sich aus schon haben muß und zu der sie nun immer klarer herauswächst. Es ist der Stil, in dem sie sich schließlich finden und binden und an dem sie die Erinnerung der Menschheit dann noch erkennen wird, wenn längst wieder andere Zeiten, längst wieder andere Stile auf sie gefolgt sind. Uns selbst aber ist damit der Sinn unseres Lebens offenbart, und indem wir das Dasein in sein Gleichgewicht rücken, können wir uns selbst in das unsere bringen. Wir wissen damit, warum und wozu wir auf der Welt sind, wovon unsere Arbeit auszugehen und wohin sie wieder zu münden hat. Wir wissen, daß wir nicht bloß Durchgang zu künftigen Zwecken sind, sondern unseren Zweck in uns selbst haben. Wir wissen, daß unsere Einzelkraft eingestellt ist in eine große Gesamtkraft, und daß wir zu einem Geschlechte gehören, dessen Verpflichtung vor der Menschheit es ist, ihr das wieder zu bereiten, was ihr nur die berufenen Geschlechter bereitet — eine neue Stätte auf Erden.

Kultur und Zivilisation.

Doch Kultur und Kultur ist ein Unterschied: man kann sagen, der von Kultur und Zivilisation. Wie zwei große Prinzipien, bald einander ein-, bald einander ausschließend, wandern diese beiden durch die Menschheit, seitdem sie vom Vegetativen zum Evolutionistischen übergegangen ist, und bestimmen die Wandlung, die sich aus ihr heraus und jenseits vom Stagnierenden und Retrogradierenden vollziehen wird. Genaue Grenzen sind gewiß nicht zu ziehen, es gibt zu zahlreiche Zwischenstufen, und die Berührungslinien wogen beständig ineinander über. Aber in ihrem Kern sind sie so von Grund auf verschieden, daß es ganz unmöglich ist, sie, die beständig schwanken zwischen Verwandtschaft und Feindschaft, die sich bald einander nähern, weil eine gleiche Bestimmung sie leitet, und sich bald geradezu fliehen, als ob die eine der anderen Verderben sei, so ohne weiteres gleichzusetzen.

Es hat Völker und Zeiten gegeben, in denen die kulturelle und die zivilisatorische Kristallisation vollständig versöhnt, vollständig ineinander aufgegangen war und die eine die andere stützte und hielt: Hellas ist dessen ein ewiges Beispiel, denn die antike Synthese war keine andere als die von Kultur und Zivilisation; und auch in der Renaissance, auf die sie hinüberwirkte, war das Kulturelle dem Zivilisatorischen durch die Macht der Vitalität, mit der beides herausbrach, wieder verbunden und ebenbürtig.

Dann hat es andere Völker und Zeiten gegeben, die im Zivilisatorischen stecken blieben und zum Kulturellen nicht vordrangen: so waren Rom und Karthago rein zivilisatorische Schöpfungen; und wenn die erste die zweite zerschmetterte, so geschah es nur, weil sie mit ihrer Zivilisation hohe heroische Begriffe verband, während die andere nur die niederen merkantilen kannte.

Und dann hat es wieder andere Völker und Zeiten gegeben, die reglos und einseitig in einer unendlich vertieften und gleichsam pflanzlich erschlossenen Kultur verharrten, ohne daß ihr eine ausgesprochene Zivilisation vorhergegangen wäre oder nachträglich folgte: so schläft noch heute das Indiertum seinen vieltausendjährigen Nirwanaschlaf und löst die Rätsel der Welt im Schauen statt im Schaffen.

Zivilisation, kann man sagen, ist ein materieller, Kultur ist ein ideeller Elan: die eine stellt immer nur die formale Entwicklung der Menschheit dar, während Kultur ihre volle inhaltliche umgreift. Zivilisation ist die verkörperte Lebensauffassung einer Zeit, durch die sich die Menschheit in sich selber befestigt, Kultur ist dagegen ihre verkörperte Weltanschauung, durch die sie sich mit dem Ewigen verbindet; die eine wurzelt deshalb mehr im Zufälligen und Willkürlichen und erfüllt eben vor allem einmal die eigene Zeitlichkeit, während die andere tiefher aus dem Offenbarten und Schicksäligen kommt und für die Menschheit zu einer beinahe schon metaphysischen Kraft wird, die auf alle Nachgeborenen fortwirkt. Kultur kommt vom Kultus, ihr Ursprung ist religiös, ihr Wesen aristokratisch, ihr Ziel prometheisch, Zivilisation dagegen wurzelt im Utilaristischen, ihr Charakter bleibt profan und die Tendenzen sind die humanen. Kultur kann im Religiösen erstarren, aber sie kann auch, je stärker sie den Drang hat, nicht ein Himmelskultus, sondern eine Erdkultur zu sein, der großen Vorstellung von Gott und den Göttern eine größere vom Menschen und der Menschheit gegenüberstellen. Zivilisation kennt dagegen den religiösen Drang überhaupt nicht, noch einen, der ihm verwandt ist, sie gründet sich regelmäßig auf Aufklärung oder mündet in ihr, so daß Zivilisationsträger denn

immer kritische, wenn nicht skeptische, oder gar cynische Geister sind, die den Sinn des Daseins im Dasein selbst suchen, nicht über dem Dasein, während Kulturträger Halbgötter, Priester und Helden sind und an Zwecke glauben, die nicht in ihrem Leben, sondern über ihrem Leben liegen.

Die feinste Ausbildung, deren Zivilisation fähig ist, führt zu einem spezialisierenden Virtuosentum, ihre plumpste zu einem epidemisch grassierenden Dilettantismus, beide sind bereits ihre Niedergangsformen. Kultur kennt dagegen Niedergangsformen überhaupt nicht, Kultur ist ein beständiger Austausch von Stoff und Geist, sie nährt sich vom Weltall und ihre fortwährenden Schwingungen verhüten, daß eine ihrer Äußerungen in dem Maße Selbstzweck werden kann, wie das bei Virtuosentum und Dilettantismus der Fall ist. Zivilisation ist nun einmal die Magenfrage der Menschheit und damit vergänglich. Kultur aber ist die Seelenfrage der Menschheit und damit unsterblich. Eine Überkultur gibt es deshalb auch gar nicht, sondern nur eine Überzivilisation, und einzig dieser gegenüber hat es einigermaßen Berechtigung, von Entartung zu reden — Berechtigung insofern, als eine Zivilisation sich allerdings überleben kann und die Zivilisationsmenschheit dann, wenn die humanen Tendenzen sich epikureisch abwandeln, wenn die industriellen Ideen in rein sportliche umschlagen und das allgemeine après nous le déluge seinen Totentanz beginnt, in einem Verwesungsprozeß wieder zu Humus werden muß. Eine Zivilisation steht und fällt eben mit sich selber — das Letztere sofort, wenn der Augenblick in ihrer Entwicklung erreicht ist, da sie sich zu stark überlastet und zu tief untergraben. Hat sich dagegen eine Kultur erschöpft, so bricht sie bloß in den zivilisatorischen Formen zusammen, in denen sie sich nach außen materialisiert hatte, während der spirituelle Gehalt, der sie von innen aus war, sich sphärisch weiterhält und jedem Menschen zuträgt, der ihr im Geiste verwandt ist. In diesem Sinne haben Homer und Shakespeare das Ewigmenschliche berührt, haben sie das Zivilisatorische ihrer Zeit im Kultursturme mit sich gerissen und können nun für die Menschheit nicht sterben, indes ein ausschließlich zivilisatorischer Dichter nur Werke hinterläßt,

die bloß vom Augenblicklichen und damit Vergänglichen leben und nun, da sie kein Aktuellitätsinteresse mehr üben, sehr bald nichts als Raritätenninteresse mehr haben.

So erscheint die Zivilisation als das Talent, die Kultur als das Genie der Menschheit. Die eine ist Fleiß, die andere Wurf, die eine Arbeit, die andere Schöpfung. Die eine hebt den Menschen nur über das Tierische, die andere nähert ihn dem Göttlichen. Und ebenso schlachtet die Kunst der einen nur aus, während die andere wirklich neu schafft. Die Kunst der einen ist erläuterte Aktuellität, die der anderen dagegen fleischgewordene Mystik. Die Kunst der einen ist Gesellschaftskunst und handelt von den Konventionen, die die Menschen untereinander geschlossen, von den Tendenzen, die Konventionsverschiebungen mit sich bringen — kurz, sie wurzelt in der Liebhaberei, dient der Unterhaltung und vermittelt ernstenfalls den äußeren Fortschritt. Die Kunst der anderen ist dagegen Schicksalskunst und handelt von den Allgewalten, die die Menschen untereinander verbinden, von dem prometheischen Wechsel unserer Empörungen gegen das Fatum und unseren Ergebungen vor ihm — kurz, sie kommt aus der Lebensnot, fährt im Schauer dahin und reißt uns mit sich zur inneren Vollendung. Die eine beruht auf der gesteigerten Leistungsfähigkeit einzelner Stände, meistens der oberen, seltener der unteren, oft nur auf der von Kaufherrn- und Fürstenschatullen und bloß auf bestimmte privilegierte Kasten oder bestimmte soziale Kreise sucht sie wieder zu wirken. Die andere dagegen ruht auf der breiten Tragkraft des gesamten Menschengeschlechtes, ihr Reichtum ist vom Reichtum des Lebens, und in ihren Tempeln und vor ihren Dramen finden ganze Völker den Platz, sich zu sammeln. Und der Stil einer Zivilisationszeit schließlich, der Lebensstil wie der zum Kunststil gesteigerte, ist immer ein Spezial- und Kuriosstil, oft ein klobig-massiver, wie wir ihn bei barbarischen Völkern haben, oft ein minutiös-preziöser, wie ihn die Formen des Rokoko und Japans zeigen, immer aber ein Detailstil, der, vom Einzelnen ausgehend und sich langsam zum Ganzen hinaddierend, das Dasein stets nur in lauter Daseinsteilen, und wär's in einer Unsumme von solchen, vor uns aufstellt.

Der Stil einer Kulturzeit ist dagegen regelmäßig ein Monumentalstil, wie von einem Riesengeschlechte gigantisch ins Leben getürmt, dabei die Größe der Form mit der Feinheit der Seele verbindend, so daß er, ob er nun die Dimensionen der Erde scheinbar verläßt und Göttern Standbilder ¡setzt, oder ob er zu tiefen Geheimnissen dringt und in leonardischem Lächeln des Menschlichsten Dunkelstes hell macht, immer vom Ganzen ins einzelne wächst, für beide ein gemeinsames Ebenmaß sucht und so das Gehäuse gleich wie das Geäder der Welt vor uns mit titanischem Geist wiederholt.

Menschlich sind sie beide, Kultur wie Zivilisation, das darf man auch nicht vergessen. Beide haben wir sie nötig, beide bereichern sie uns, beide führen sie uns weiter — geradeso wie wir uns die Menschheit selbst nicht zusammengesetzt denken können aus lauter genialen Individuen, wie sie vielmehr einen Rückhalt haben muß in einer normal gearteten Masse, die am produktivsten sein wird, wenn sie sich unterstützt fühlt von der Umsicht, Geschicklichkeit und Leistungskraft hochentwickelter Spezialtalente, wie diesen letzteren aber wiederum von Zeit zu Zeit neue Schaffensgebiete in genialer Weise erschlossen werden müssen, wozu sie von sich aus nicht fähig wären. Sinnlos ist nun einmal nichts Seiendes: und wäre auch schließlich das nur der Sinn vom Zivilisatorischen, daß es der Menschheit, oft in einem vieltausendjährigen Massengrabe, die Ruhe gibt, sich von neuem zu erholen, sich von neuem zusammenzufinden und sich dann mit verjüngtem Mut und erstarkter Wucht ins Kulturelle zu werfen — wir müßten ihm dankbar sein.

In einer Zeit, die noch Gegenwart ist, gehen beide nebeneinander her, sich in manchem abstoßend, sich in anderem anziehend und doch polwärts immer nur das Eine suchend: ihre Vereinigung. Von der Art dieser Vereinigung, ob das Zivilisatorische oder das Kulturelle darin stärker und als führend vertreten ist, oder ob sie beide einander gleich stark und gleich führend durchwachsen, hängt es ab, wie die Zeit in der Entwicklung dastehen wird, ob als ausgesprochen zivilisatorische oder als ausgesprochen kulturelle Kristallisation, oder als eine ungeheure Synthese von beiden. Eine Zeit selbst, solange sie noch Gegenwart ist, scheint immer nur

ein ringender Wandel von Möglichkeiten, von Wahrſcheinlichkeiten und Gewißheiten in der einen oder anderen Entwicklungslinie. Aber niemals iſt das Leben ſchöner, niemals lohnt es ſich mehr, ein Lebendiger zu ſein, als dann, wenn man fühlt, wie die Linien ſich entwirren, wenn man erkennt, wie ſie zu einem Ganzen ſich runden, das neu und groß iſt auf Erden.

Wir erleben es heute, da einer modernen Ziviliſation, die wir bekamen, eine moderne Kultur ſich entreißt, die ſie abſchließt: da der Geiſt unſerer Gegenwart und der Stoff unſerer Gegenwart ihre letzte Beſtimmung im Reich einer dritten Vereinigung ſuchen.

Von moderner Zivilisation.

Die zivilisatorische Kristallisation unserer Zeit ist ohne weiteres klar: Eine Größe der Zeit ist schon unzweifelhaft einmal ihre unbedingte Neuheit als äußere Erscheinungsform. Ein Unterschied hat sich im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts aufgetan, der in manchem überhaupt nicht mehr nach Jahrhunderten, sondern nur nach Jahrtausenden bemessen werden kann. In einem solchen Umfange sind wir Wendepunkt. In einem solchen Umfange hat die Zeitmetamorphose uns mit Zeitphänomenen überstürzt, die unsere gesamten Existenzbedingungen von Grund auf veränderten. In einem solchen Umfange hat die Gegenwart alle Vergangenheit überwältigt, sie als Bestandteil aus uns herausgedrängt und sie ausschließlich zu dem Boden gemacht, auf dem wir nun mit einem Lebensstil stehen, der bloß seine Wurzel im Gewesenen hat, das eigene Wesen aber ausschließlich in einem veränderten Sein, außer dem es nun nichts Seiendes mehr gibt.

Bis zu uns hatte das Dasein immer noch urzuständliche Züge, die überwogen: der Mensch lebte seßhaft an der Erde weg, der Stil seines Lebens war nach wie vor ein Wald-und-Wiesen-Stil — im edelsten Falle, um im Vergleiche zu bleiben, vielleicht der eines attischen Haines, oder eines florentinischen Gartens, oder eines rokokoischen Parkes, zuletzt noch der einer romantischen Landschaft.

Jetzt überwiegen die urzuständlichen Züge zum ersten Male

nicht mehr: der Stil des Lebens ist ein Stahl-und-Eisen-Stil geworden, frei lebt der Mensch über die Erde fort und Nähen und Fernen sind für ihn in einem Grade verbunden, Raum und Zeit von ihm in einem Maße überwunden, wie man das früher ins Fabelland verwiesen, aber nie und nimmer in der Wirklichkeit für möglich gehalten hätte.

Weit war der an sich noch so enge Gesichtskreis, mit dem einst griechische Philosophie sich die ihr bekannte Erde wenigstens spekulativ unterwarf. Groß war der Mut, mit dem einst renaissancischer Abenteurersinn zu der von ihm gesuchten Terra nuova vordrang. Weiter und größer ist die Bezwingung der Materie durch die moderne Zivilisation, durch die alle antiken Ahnungen und Erkenntnisse und alle mittelalterlichen Erfindungen und Entdeckungen erst ihren abschließenden Sinn zu finden scheinen, indem so erst die Tat des einzelnen in das Leben der Gesamtheit übergeleitet wird.

Amerika war bloß ein neues Land, das die Erde um Erde bereicherte, aber Amerikanismus, nicht lokal, sondern spirituell verstanden, ist ein neuer Geist, der das Erdgesicht umwirft, alle veralteten Linien aus ihm ausmerzt und uns wieder weit über uns selber hinausweist — ist der entscheidende Schritt, den wir aus der Abhängigkeit von der Erde zum Gebrauche der Erde tun, indem er die bis dahin tote Materie maschiniert und elektrisiert und so Elemente der Welt zu Organen des Menschen macht.

Eine neue Primitivität ist über die Welt gekommen, die uns von allen früheren Zivilisationsprämissen mit der scharfen Unfehlbarkeit eines chemischen Verfahrens gesäubert hat: nur noch aus abgelegenen Winkeln ragen Rudimente, an denen die Ehrwürde, aber auch der Schmutz von Jahrhunderten und Jahrtausenden haftet, zu uns herüber. Sonst ist die Veränderung allgemein, die sich vollzogen und über Land wie Wasser gebreitet: Eisenbahn und Dampfschiff, Telegraph und Telephon, Metropole und Presse, Fahrrad und Auto — bis in die kleinsten Details des täglichen Lebens ließen sich verfolgen, wie unser gesamtes Gegenwartsleben unter neuen Existenzbedingungen steht, wie

unsere gesamte Weiterentwicklung unter einer Auswirkung von Kräften geschah, die nun das Leben von heute von allem Leben von gestern und vorgestern so unterscheiden, wie sich nur je eine Kultur von der Natur, eine Zivilisation vom Urzustande unterschieden hat. Zuerst wirkten diese Kräfte und ihre Umsetzung in Existenzbedingungen wie ein Wunder auf uns, je mehr aber die mit ihnen verbundenen, von ihnen bedingten Techniken sich von unfertigen zu fertigen vervollkommneten, um so mehr gewöhnten wir uns an sie und nahmen sie nur noch wie eine Selbstverständlichkeit hin: das beweist am besten, wie sehr der Mensch als solcher sich den veränderten Existenzbedingungen bereits angepaßt hat und wie weit er bereits vorgedrungen ist in seiner Einkehr in die von ihm geschaffene Zivilisation. Dabei geht die Entwicklung dieser Zivilisation noch immer weiter und weiter, über die Detailvervollkommnung hinaus zur Erschließung ganz neuer Gebiete: und wie groß und grundsätzlich der Wille des modernen Menschen zu seiner Abkehr vom rein krustischen Leben ist, zeigt nichts mehr, als das eine, daß er jetzt schon sogar die Luft zu durcheilen sich anschickt und sich der Möglichkeit zuwendet, irgendwo im Kosmos und auf anderen Sternen zu landen. Mag das auch Wahnwitz sein, obwohl noch kein Mensch die letzte Bestimmung der Menschheit gewußt hat und es nicht einzusehen ist, warum wir, die wir nicht aus der Welt heraus fallen können, nicht auch überall in ihr hingelangen sollten – aber es mag Wahnwitz, es mag die Grenze der menschlichen Möglichkeiten vom Bannkreis der Erde endgültig gezogen, es mag die Herrschaft über die Luft und die Kräfte des Weltalls uns ewig verwehrt sein, gerade dieser Wahnwitz zeigt, was der Mensch von Heute sich wenigstens zutrauen darf, wie sehr er sich im Besitz seiner Kraft fühlt und wozu er diese Kraft als Weltkraft berufen glaubt, jetzt, nachdem er die Herrschaft über die Erde und die Gewalten des Erdkerns in einer Ausdehnung an sich gerissen, wie sie vor ihm kein Mensch noch besaß.

Zur modernen Kultur.

Und dieſen äußeren Veränderungen entſprechen innere: wenn man eine Schicht tiefer ſieht, wird man deutlich gewahr, wie all die modernen Phänomene der Lebensoberfläche nicht gleichſam aufgeklebt ſind, ſondern in den Organen ſich wiederfinden. Nur kehrt ſich auch unter dieſen inneren Momenten noch der Gegenſatz von Kultur und Ziviliſation hervor, nur muß man auch unter ihnen zunächſt einmal ſcheiden: zwiſchen denen, welche theoretiſch mehr Momente der Lebensauffaſſung, praktiſch mehr Momente der Lebensanwendung ſind, und denen, welche Momente einer die Erde, den Menſchen und alles Menſchenwerk mit dem Allganzen verbindenden Weltanſchauung ſcheinen. Motoriſche Kraft haben beide, aber wie die einen mehr das politiſche und ſoziale Leben der Menſchheit angehen und von Innen nach Außen wirken, ſo betreffen die anderen ganz unmittelbar das perſönliche und ſeeliſche Leben des Menſchen und wirken im Innern ſelber.

Schon deshalb, infolge ihrer oberflächſamen Spürbarkeit, ſind die ziviliſatoriſchen Momente wieder die ohne weiteres klaren. Entſcheidend haben ſie eingegriffen, politiſch als eine endgültig zuſammenfaſſende Auswirkung der Reformation, der Revolution und überhaupt der Befreiungsbewegungen der letzten Jahrhunderte, ſozial als eine jäh einſchneidende Einwirkung der veränderten Wirtſchaftsverhältniſſe allerneueſter Zeit auf die

gesellschaftliche Schichtung – haben eingegriffen und eine Menschheit geschaffen, die nicht nur täglich lebt und arbeitet, sondern auch täglich fühlt und denkt, wie noch keine Menschheit vor ihr. Unser ganzes öffentliches Leben ist umgestaltet: die verfassungsmäßige Zusammenfassung der Menschheit, die Verselbständigung des Menschen als Staatsbürger, seine juridische Sicherstellung auf der einen Seite, die ökonomische Neuregelung seiner Verhältnisse, die Ersetzung der Handarbeit durch Maschinenarbeit, die Ablösung der Naturalversorgung durch Industrialversorgung auf der andern Seite – wieder ließen sich die Veränderungen bis in die kleinsten Details unseres täglichen Lebens hinein nachweisen. Ganze Stände haben sich neu gebildet und zu Aktionen eingeschaltet, die es früher nicht gab. Alte Stände sind verschwunden oder haben ihre Funktionen vollständig verändern müssen. Nur der nackte Mensch scheint geblieben, unsere Instinkte haben sich bloß differenziert, doch nicht modifiziert, und Hunger und Liebe, Sehnsucht und Genuß, Schöpferwille und Weltdrang bewegen uns geradeso, wie vor ungezählten Jahren schon: aber auf diesen Menschen „an sich" greift ja auch nicht das Zivilisatorische über, bei ihm setzt vielmehr, dort, wo er mit dem Zivilisatorischen sich kreuzt, vorausgesetzt, er hat die Kraft, sich nicht *ihm*, sondern es *sich* unterzuordnen, gerade das Kulturelle erst ein und gibt dem Zivilisatorischen so jenen Sinn, der noch höher ist als der, den es von sich aus schon hat.

Wesentlich unter diesem Gesichtspunkte war dabei, daß die moderne Zivilisation das Ich im Menschen, die persönliche und seelische Voraussetzung einer modernen Kultur, nicht brach legte, sondern das Individuum auch rein von sich aus noch eher belebte, daß vor allem die Vermaschinierung unserer Tätigkeit nicht, wie man einen Augenblick glauben konnte, zu einer Schwächung des Persönlichkeitswertes führte, sondern im Gegenteil von einer ungemeinen Stärkung desselben begleitet war – daß die Maschinierung auch in Wahrheit eine Elektrisierung war, die weit größere Verantwortlichkeiten auf das Individuum lud, als es vordem gehabt, und denen es nur durch eine Steigerung seines Bewußtseins, also des Persönlichsten, das er besaß – denn das

Instinktive ist ja zunächst nur das Allgemeine – gerecht werden konnte.

So wurde, wenn im staatlichen Leben an die Stelle des Absolutismus das weit individualistischere Prinzip des Konstitutionismus trat, die Macht der Fürsten geringer, aber dafür der Wirklichkeit angepaßter, und somit doch wieder zu positiverer, zu persönlicherer Arbeit fähig. Und umgekehrt erweiterte sich die Freiheit des einzelnen Menschen, aber nur unter der grundsätzlichen Bedingung einer engeren Einschmiedung in die Menschengemeinschaft und eben einer bewußteren Teilnahme an ihrer Bewegung. Tätig sein – das war das zugleich aristokratische und demokratische Gesetz der Menschen vom neunzehnten Jahrhundert. Aufgabe aller selbstzwecklichen Sonderinteressen und Annahme verbindender Allgemeininteressen gleichwohl unter äußerster Anspannung aller Eigenfähigkeiten – das hat die Menschheit zu dem gemacht, was sie heute ist.

Gerade deshalb bedeutet aber der moderne Individualismus zunächst ebenfalls nur ein zivilisatorisches Moment und umschließt vor allem noch nicht die moderne Weltanschauung. Individuell werden Epochen großer Zivilisation wie großer Kultur immer sein: nicht-individuell sind nur Epochen, die gar nichts sind und wie wir sie allerdings – hinter uns haben. Individualismus als solcher, Individualismus nicht als Faktum, sondern als lyrische Phrase, als philosophisches System, als moralisches Dogma, als egoistischer Imperativ ist sogar unter Umständen noch gar nichts, höchstens ein Zeichen der Zeit, ein Versprechen, eine Gewähr: so ist er heute das Schlagwort unserer Zeit, das an sich nur besagt, daß auf eine Generation nicht-individueller Menschen eine solche individueller gefolgt ist, die nun den Gegensatz zu der früheren durch eine Formel ausdrückt, die eigentlich nur eine Selbstverständlichkeit fordert. Darüber hinaus ist entscheidend einzig: wozu eine Generation individuell ist. Erst durch ihre Ziele, wenn sie weiter reichen als die bloß utilaristischen einer Zivilisation, kann eine Zeit ihre Weltanschauung bekommen und diese ihre Verkörperung in einer Kultur finden.

Und die Ziele unserer Zeit reichen weiter. Wenn man

einst vor einem griechischen Tempel stand oder ein renaissancisches Drama hörte, so sah und erfuhr man Kultur: Menschengeist, der der Seele und der Lebenserhöhung zu dienen suchte. Wenn man heute vor einem Hochofen, einem Warenhaus, einer Bahnanlage steht, oder wenn in unseren Parlamenten unser äußeres Leben geordnet wird, so hat man zunächst nur gesteigerte Zivilisation: Menschengeist, der in erster Linie dem Leib und der Lebenserleichterung zu dienen sucht. Aber darüber hinaus geht noch ein Schwung durch die Welt, der die Zeitmetamorphose nicht sich selber überlassen, sondern sie zu einer Monumentalität hinaufführen will, die weit Großartigeres umfaßt, als die in ihr bezwungene Materie.

Weltanschauung.

Eine Weltanschauung wurzelt in dem Glauben, daß die Lenkung der Welt wie die Regelung unseres Lebens nach Kräften geschieht, die nicht mechanisch in uns, sondern dynamisch außer uns liegen. Eine religiöse Weltanschauung verpersönlicht diese Kräfte, eine philosophische systematisiert sie, eine künstlerische bildet sie nach. Es brauchen dabei nicht metaphysische Kräfte zu sein, die angenommen werden; schon daß die Kräfte durch uns hindurchgehen und so in letzter Linie immer nur auf sich selber wirken, widerspricht dem — außerdem hat jede künstlerische Kultur zur Genüge gezeigt, daß eine Weltanschauung geradezu die physische Bezwingung der Metaphysik bedeuten kann. Stets jedoch sind es Kräfte, durch die nicht der Stoff — und was ist Gehirn, Vernunft, Verstand anders als Stoff? — über den Stoff, sondern der Geist über den Geist triumphiert. Stets ist Weltanschauung Beseelung, ist Entfesselung und in wirklichkeitsstarken Zeiten Wiederfesselung all der mystischen Gewalten, von denen die Welt nun einmal voll ist und durch die sie dieses Wunder bleibt trotz aller reinwissenschaftlichen, die Erscheinungen des Wunders bloß vergleichenden Forschung.

Die moderne Weltanschauung setzte damit ein, daß der moderne Mensch mit derselben Rücksichtslosigkeit, mit der er alle alte Zivilisation einfach von der Erde fortgestrichen, auch unter den Begriffen aufräumte, von denen alle überkommenen Weltanschauungen begleitet gewesen waren, und die nun noch zu einer

Art Scheinrecht weiter bestanden, obwohl ihnen die Basis einer ihnen entsprechenden Zeit längst schon entzogen war. Aber geradeso wie die zivilisatorische Arbeit des modernen Menschen nicht nur eine negative, sondern auch eine positive gewesen und von ihm an die Stelle der ausgeschalteten traditionären Zivilisation eine moderne eingeschaltet worden war, ging er dann auch noch daran, die zerstörten alten Weltanschauungswerte durch neue zu ersetzen, die wieder auf der Basis der Zeit standen und der Entwicklungsstufe der Menschheit wirklich entsprachen. Nur zeigte sich, daß mit der Zerstörung der Begriffe, die im religiösen und teilweise auch im philosophischen Umkreise bis zuletzt noch gegolten hatten, diese Umkreise selber vor dem modernen Menschen nicht mehr stand halten konnten und somit verschwinden mußten: einzig der künstlerische Umkreis blieb noch für eine moderne Kultur bestehen, derart, daß die Restwerte, die die beiden anderen Umkreise noch ließen, in ihn übergeleitet und vollständig in ihn aufgelöst werden konnten. Schon in früheren Kulturen hatten sich ja die drei großen Weltanschauungsumkreise der Religion, der Philosophie und der Kunst bald gegenseitig ergänzt, bestätigt und ineinander übergeschoben, bald aber auch wechselseitig völlig ausgeschaltet: je nachdem ob und inwieschwer das religiöse, das philosophische oder das künstlerische Element in der betreffenden Zeit überwog, war dann ihre Kultur eine vorwiegend, wenn nicht ausschließlich religiöse, philosophische oder künstlerische Kultur gewesen. Derselbe Prozeß, und zwar, wie gesagt, der einer grundsätzlichen Ausschaltung der Religion und einer teilweisen der Philosophie durch die Kunst wiederholte sich in unserer Zeit. Möglich, ja gewiß, daß in einer späteren Zeit religiöse und philosophische Elemente, neue natürlich, nicht die alten, wieder durchbrechen und den Gesichtskreis der Menschen beherrschen werden: vorläufig, solange wir noch unter den Folgen ihrer Ausschaltung durch die künstlerischen Elemente stehen, solange diese künstlerischen Elemente noch nicht ihre letzte, denkbarste Erfüllung gefunden, solange also die Zeit, aus der sie brachen, noch nicht den letzten, denkbarsten Höhepunkt ihrer Umsetzung in künstlerische Kultur erreicht hat, fehlt jede entwicklungsmäßige

Voraussetzung für eine Wiedergeburt der Religion wie der Philosophie: in die Kunst vielmehr, in einen künstlerischen Stil gehen alle Erscheinungen der Entwicklung, soweit sie wenigstens aktionär, nicht reaktionär sind, voll auf — und das für eine absehbar unabsehbare Zeit.

Denn wenn eine Weltanschauung den Zweck hat, uns Menschen der Erde einen Halt in der Welt zu geben, wenn die religiöse Weltanschauung diesem Zweck näher rückt, indem sie eine sichtbare Vorstellung vom ursprünglichen Schöpfungsgedanken vor uns hinstellt und uns auf das Dogma seiner Befehle verpflichtet — was kann uns dann heute noch Religion sein? Religion ist Ahnung eines Weltzusammenhangs: aber die Ahnung kann schwanken, je nachdem sich das innere Gesicht der Ahnenden, der Menschen, verschiebt. Die letzte für uns bindende Form der Religion war das Christentum: doch zerstört, ein für allemal unglaublich gemacht, als Märchen aus der Wirklichkeit zurückgedrängt ist heute sein metaphysischer Offenbarungsgehalt — und zwar nicht durch eine Rationalistik diesmal, die bloß über das Wesen der Dinge diskutierte, sondern durch eine neue Genesis, die unmittelbar einführte in dieses Wesen der Dinge. Noch ist der Darwinismus, noch sind alle die Vorstellungskomplexe, die mit ihm zusammenhängen, eine rein physiologische Anschauung, noch gilt es, sie umzusetzen in eine neue Metaphysik, sie aufzulösen in einen neuen Glauben, eine neue Ahnung. Doch schon steht auch so, wie eine Lichtwand, die eine unabänderliche Richtigstellung auf unsere ganze Glaubensvergangenheit warf, die christliche und jede andere erst recht, — schon steht auch so zwischen uns und der alten Möglichkeit transzendentaler Auffassung der Entwicklungsgedanke: der moderne Evolutionismus mit seiner monistischen Konsequenz.' Und gleichzeitig trat damit auch die Fleischwerdung des Christentums, die Erscheinung Christi selber, zurück in einen Rahmen, der sie nur noch als eine historische Figur bestehen läßt, und in dem wir ihr großes Beispiel, in einer Lehre und in einem Leben gegeben, als ein rein menschliches erkennen, zu dem wir uns verhalten oder nicht verhalten können, je nach unseren eigenen seelischen Bedürfnissen. Da aber muß durchaus gesagt werden, daß Christus

als Kruzifixus natürlich seinen Platz hat unter den großen Geisteszeugen aller Zeiten, die es immer gegeben hat und immer wieder geben wird, solange sich Menschen über die Menschheit erheben, daß er als Jesus aber doch mehr wie ein Träumer von unsagbarer Reinheit hinter uns liegt, eine strahlende Gestalt, aber mit Zügen, die zu sanft, zu zart, zu fein sind für unsere kraftvolle Zeit, die wieder Helden braucht von anderer Art! Gewirkt hat das Christentum, was es wirken konnte: es hat uns zu Christen gemacht — nicht zu christlichen Idealmenschen, wie seine Forderung sich überspannte, doch zu den Menschen, die wir jetzt sind, in zweitausendjähriger Selbstzucht bis ins Blut mit christlichem Geiste durchdrungen, oft will es scheinen, allzu durchdrungen. Nun kann diese Wirkung sich selbst überlassen werden. Möglich, daß nach uns noch einmal eine Zeit kommen wird, die Christus wieder bedarf, um sich aufzurichten. Für uns, die wir unsere Richtung in uns selber suchen, geht es nicht mehr an, den Traum des Christentums um seiner selbst willen weiter zu träumen — zumal es da, wo es sich immer noch als Selbstzweck erhält, in den modernen Konfessionen, schon zu schweren Degenerationserscheinungen, zur Askese und zur Verbornierung im Pietismus, zur Phrase und zur Tartüfferie im Klerikalismus, entartet ist. Gott selbst aber bleibt deshalb bestehen — auch wenn wir wissen, daß er nicht ist. Hier liegt der äußerste Beweis seiner Unsterblichkeit: doch nicht Gott selbst, sondern die Menschen müssen ihn führen, diesmal, in einer Zeit, die endgültig alle schwächlichen Jenseitsgedanken aufgegeben hat, die nur noch sich selbst will und das was sie schafft — das ist: ihr Werden, ihre Zukunft. Wenn man will, liegt hierin noch eine religiöse Seite, die einzige, die unsere Weltanschauung noch haben kann — aber ich denke, es ist mehr eine vitale, eine kulturelle, eine künstlerische Seite.

Und die Philosophie, wenn sie uns einen Halt in der Welt gibt, indem sie zur Schaffung eines denkbaren Schöpfungssinns vordringt, ihn in ein System umsetzt und an dieses unsere Erkenntnis und damit unser Leben bindet — was kann uns dann noch alte Philosophie sein? Philosophie ist Wissen um einen Weltzusammenhang: aber wir haben zu schmerzlich erlebt, daß das A und O

aller Philoſophie immer geweſen iſt, daß ſie uns ſchließlich nur ſagte, wie wir nichts wiſſen können – wenigſtens nichts Genetiſch-Erſtes, Genetiſch-Anfängliches. Nur ſind wir heute ſtark genug in uns ſelbſt, um unter dieſem Schickſal nicht zuſammenzubrechen, ſondern uns zu ſagen, daß wir deshalb doch ſchaffen können – nämlich das Genetiſch-Schließliche, das Genetiſch-Zukünftige. Mit voller Klarheit geſtehen wir uns ein: da wir Menſchen es nie dahin bringen werden, eine Welt zu ſchaffen, werden wir auch nie wiſſen, wie ſie geſchaffen worden iſt. Doch müſſen wir trotzdem einen Zweck in der Welt haben: zum mindeſten den der in uns gelegten Kräfte, den Zweck der Erde, der, ſolange wir Lebende ſind, heiliger iſt, als jeder Zweck, der uns als Zweck des Raumes vielleicht nach unſerem Tode erwartet – denn den erſteren kennen wir, den letzteren nicht. Und ſo iſt unſere Philoſophie zu einer Lebensphiloſophie geworden, zu keiner frivolen wie früher, ſondern zu einer vitalen, die auch wieder ihre Metaphyſik hat, wie die Materie ihre Elektrizität, und die wir feſt in unſeren leiblichen Händen halten, als ein Stück ſichtbar gewordener Endlichkeit, durch das der Strom der Unendlichkeit fährt. Größer als der Gedanke der ewigen Wiederkehr iſt für uns der Gedanke der ewigen Gegenwart: wie die Geburt ewiger iſt als der Tod, das Sein ewiger als das Nicht-Sein, ſo iſt die Gegenwart das einzig Feſte, Sichere, Stete, das einzig Unſterbliche im All, das wir kennen und glauben. Gegenwart war alle Vergangenheit und Gegenwart wird alle Zukunft einmal werden. Alles vergeht und entſteht, nur die Gegenwart bleibt ewig und weicht nicht: ſie iſt der beleuchtete Punkt im nächtlichen Kreislauf der Dinge, vor ihr und hinter ihr ſieht man ins Schwarze, ins Nichts. Unſere Gegenwart weiß das endlich: deshalb vertraut ſie der ihren und ſucht ihr die herrlichſten, mächtigſten, großartigſten Formen zu geben, die das Können der Menſchen den Erſcheinungen des Seins nur zu erfinden vermag. Und weil unſere Gegenwart dieſen Halt hatte, konnte ſie dann alle Philoſophie im alten Sinne, als Naturphiloſophie, als Religionsphiloſophie, verabſchieden: konnte ſie das, was von ihr noch weiter beſtand, ſich in Lyrik auflöſen und, wie jedes Phänomen unſerer Zeit,

gleichfalls in die Kunst übertreten lassen – dorthin, wo wir unsere Erkenntnisse nicht mechanisch berechnen, sondern sie gewinnen, indem wir die Quadratwurzel unseres Gefühlslebens ziehen und nichts für wahr halten als ein ungeheures Werden vom Urbeginn, dessen erfüllter Zweck einzig und allein in jedem Gewordenen liegt. Und erst recht hat natürlich der Entwicklungsgedanke die Philosophie als reine Vernunftphilosophie schwer erschüttert, hat ihre seitherigen Prämissen vollständig umgeworfen und sie selbst dahin umgebogen, wo sie nicht mehr in ihren eigentlichen Bereich ins Abstrakte, sondern wo sie konkret in das Leben mündet. Der moderne Evolutionismus selbst, mit seiner monistischen Konsequenz, war ja schon gar keine Philosophie mehr, sondern ein plötzlich den Menschen durchdringendes Identitätsgefühl, war kein Denken über das Sein mehr, sondern denkendes Sein selbst: und das einzige, was mit ihm der Philosophie als solcher noch möglich schien, war schließlich, daß sie sich rein wissenschaftlich Klarheit zu schaffen suchte über das Wesen dieses denkenden Seins, das heißt, daß sie sich in Psychologie abwandelte, in Spezialpsychologien auflöste und so dem inneren Kern aller einzelnen Realien- wie Idealiengebiete auch gedanklich immer näher und näher rückte: von der physiologischen, pathologischen, medizinischen Psychologie bis zur völkerkundlichen, sprachwissenschaftlichen und zuletzt noch ästhetischen Psychologie. Das einzige Gebiet, auf das die Philosophie nicht ganz und gar spezial verwiesen, sondern das ihr einigermaßen universal freigegeben wurde, war höchstens die Geschichtsschreibung: hier konnte sie sich, nachdem sie sich evolutionistisch und psychologisch modifiziert hatte, wenigstens über alles breiten, was der Vergangenheit angehörte – ein tiefes Zeichen für eine Zeit, die den Drang hat, einer universalen Zukunft zuzuwachsen. Gewiß werden in dieser Zukunft die psychologischen Gesamtergebnisse auch wieder ihren Abschluß in einem System, und damit in einer wirklichen Philosophie, finden: aber vorläufig ist die Philosophie noch nicht einmal auf dem Wege zu diesem ihrem einzigen Endzweck, vorläufig kann sie nichts weiter tun, als sich das Material zu einer derartigen psychologischen Philosophie zu schaffen. Es stockt ihre Entwicklung und zunächst ist sie mit

ihrem Identitismus, mit ihrem Kausalismus, Determinismus, Fatalismus geradezu in eine Sackgasse der Erkenntnis gelangt, aus der heraus es keinen abstrakten, also keinen eigentlich philosophischen Ausweg zu geben scheint, sondern nur einen konkreten, einen Ausweg des Lebens — in dem Sinne etwa, wie freier Wille angewandter unfreier ist und Verhängnis nur die Kehrseite von selbst wieder Verhängendem scheint. Von dem Leben aber können wir nur vermuten, daß es diese zeitweilige Festlegung des Denkens wohl nötig haben muß, um zu seinem Zweck, um zu sich selber zu gelangen. Deshalb werden wir auch erst wieder eine Philosophie über das Leben bekommen, wenn das Leben selbst vital erreicht hat, was es will: Kultur und Kunst.

Und die überkommene Moral schließlich, dieses Schema, das man aus dem religiösen und dem philosophischen Umkreis gewaltsam gezogen, geradeso wie man hin und wieder versucht hat, es in den künstlerischen hineinzuschmuggeln, die Moral, die uns mit toten Formeln den Weg unseres Lebens vorschreiben will und uns, wenn wir ihm folgen, am Ende das Heil verspricht — was kann uns gar noch die Moral sein? Ihr hat der Entwicklungsgedanke die Voraussetzungen, mit denen sie im Reich des Erklügelten verankert war, erst recht wieder fortgenommen — schon allein dadurch, daß er mit scharfer Unzweideutigkeit einen altruistischen und einen egoistischen Instinkt als nebeneinander in der Schöpfung vorhanden feststellte. Außerdem fühlen wir heute aber viel zu deutlich, wie das Heil doch immer nur Begleiterscheinung ist. Daß wir im Kampf um unsere Probleme im Lauf der Jahrhunderte ethischer werden, ist selbstverständlich. Der Kampf selbst aber bleibt Kampf, mit all den kriegerischen und nicht friedlichen Merkmalen eines solchen. Wie es das erste Wesen des Lichtes ist, daß es leuchtet, das zweite erst, daß es wärmt, so macht es auch den ersten Wert unserer Probleme aus, daß sie uns überhaupt in Bewegung bringen und Zielen zuwenden, den zweiten erst, daß wir von den Lösungen dieser Probleme Vorteile wie persönliches Glück und allgemeine Wohlfahrt haben. Den wahrsten Wert gibt dem Menschen Glück und Wohlfahrt sogar nie, den erhält er nur, wenn er — und wie oft nicht unter

Aufgabe allen persönlichen Glückes, aller Teilnahme an der allgemeinen Wohlfahrt – sein ganzes Ich einsetzt für seine Probleme: die aber werden Opfer immer fordern, wie Kämpfe. Glück- und Wohlfahrtsschwärmer, die noch immer von einem gesegneten Zeitalter träumen, in dem der Kain im Menschen und der Abel im Menschen sich wieder versöhnt haben und zu einem einzigen Idealmenschen geworden sind, mögen deshalb bedenken, daß wir in ihrem Ideallande aufhören müßten, Kämpfer zu sein. Doch nur als Kämpfer, nicht als Nabelbeschauer sind wir wertvolle Menschen. Zudem – nichts ist so vag gewesen, wie die moralischen Vorstellungen der Menschen! Wann, wie und wo soll sich nicht überall das Heil für die Menschheit erfüllen! Optimisten sagen: in jenem Himmelreich auf Erden. Pessimisten setzen dagegen: in den letzten Gräbern. Mystiker aber meinen: in einer zweiten Verfassung nach unserem leiblichen Tode. Sie alle fühlen nicht, daß ihre Antworten nichts als geistiger Müßiggang sind, weil sie uns von dem Kampf um unsere Entwicklung nicht entbinden – dem Kampf ums Dasein, von dem wir heute wissen, daß er im Weltraum gleichermaßen wie auf der Erde geschieht. Durch diese Entwicklung müssen wir hindurch, wohin sie auch führen möge, jemand hat sie uns gegeben, niemand nimmt sie uns ab: und da sollte man denn lieber den Schluß ziehen, daß sie, weil sie durch uns selber geschieht, auch vernünftigerweise immer nur zu unserem Besten geschehen kann, in jedem Stadium des einzelnen, wie des allgemeinen Menschheitslebens – selbst dann noch, wenn diese Menschheit als Ganzes vielleicht nichts wäre wie eine einzige wüste Vision von Blut, Elend und Not. Der Sinn liegt verhüllt dahinter – aber er liegt sicher nicht in einem großen Un-Sinn. Unter diesem Gesichtspunkte ist dann das einzige Heil, das wir annehmen können, ein evolutionistisches Heil: ist jeder Augenblick, den wir der Natur abringen und ihrer uns sichtbaren Bestimmung, Zivilisation und Kultur zuführen. Denn worin anders sollte wohl unsere eigene unendliche Bestimmung, solange sie endlich, irdisch, menschlich ist, liegen, als in einer Weiterführung dessen, was unser heute von allem gestern, und dieses wieder von allem

vorgeſtern, was uns überhaupt von allem Uranfang weſentlich trennt? Es wäre ja die ganze Entwicklung von der Natur zur Kultur nicht ihre organiſche Entwicklung geweſen – ein Schluß, der ja auch manchmal gezogen wird, aber ſtets nur von lebensunfähigen Menſchen, die dann mit ihren „Zurück-zur-Natur-forderungen" das wahre Wachſen der Menſchheit retro-utopiſch verhüllen. Nein, ſolange wir noch Entwickelnde ſind, iſt die Vorſtellung einer Vollendung – nichts, der Drang nach Vollendung dagegen – alles. Und wenn es für uns moderne Menſchen eine Ethik gibt, die in eine Formel gefaßt werden kann, ſo iſt es weder eine religiös, noch philoſophiſch, noch gar moraliſch, ſondern eine rein ſoziologiſch gewonnene, eine, die ſich herleitet aus einem großen evolutioniſtiſchen Gerechtigkeitsgefühl, eine, die davon ausgeht, daß jede Tatſache in der Welt ihre Veranlaſſung, jede Folge ihren Grund, jede Wirkung ihre Urſache hat, eine, für die gut, wahr, ſchön, um in den überkommenen Terminologien zu reden, alles iſt, was der Entwicklung dient, böſe, unwahr und häßlich dagegen alles, was ihr ſchadet, was ihre Kulturbildung aufhalten – und vielleicht auch, was allzu ausſchließlich zu einer Ziviliſationsbildung führen kann. Aber auch dieſe Wertung iſt dann erſt recht keine eigentlich moraliſche mehr, ſondern einfach wieder eine vitale, eine künſtleriſche.

Kunst.

Die Unterordnung von Religion, Philosophie und Moral unter die Kunst, und damit ihre Einordnung in das Leben selber, war von jeher das Zeichen der ganz großen Kulturen – aller, in denen die höchsten Lebenswerte um des Lebens willen zu einer höchsten Lebenssynthese sich banden. Nur in einseitigen Kulturen, wie in denen des buddhistischen, osirischen, bakchischen und zuletzt noch christianischen Urkults, oder in einseitigen Zivilisationen, wie in denen der alexandrinischen, spätrömischen, barockischen und rokokoischen Überzivilisation, konnte die Kunst neben dem Leben hertrotten – in dem einen Falle als seine chorische Begleiterin, die der gültigen Weltanschauung zu ihren Riten verhalf, in dem anderen als seine profane Dienerin, die die gültige Lebensauffassung in populäre und je nach dem Kreis, dem sie diente, aktuell-simple oder perverse Tendenzen umsetzte. In wirklichen Hochkulturen dagegen, in denen das Leben aus seiner ganzen Tiefe in die Höhe trieb, in der attischen Antike, in der germanischen Gotik und in der italienischen, deutschen und englischen Renaissance, war die Kunst regelmäßig – die Kultur selber.

Eine ungeheuere Aussicht tat sich damit vor der modernen Kunst auf: die moderne Kultur selber zu sein! Alle Glaubens-, Gedanken- und Sittlichkeitskräfte, die in dem modernen Leben latent lagen, sollte sie in sich vereinigen, jeden einzelnen Menschen sollte sie künstlerisch durchdringen und so die ganze Menschheit

als eine Einheit in sich befestigen, verbinden, ausformen – also gerade das sollte sie tun, was die klassizistische Kunst, die unmittelbar voraufgegangen war, nicht gekonnt hatte! Es war nur möglich, wenn sie sich aus dem neuen Leben auch als eine durchaus neue Kunst herausschälte, wenn in dem künstlerischen Umkreis die Begriffe, die bis dahin gegolten, sich vollständig veränderten, wenn diese so weit gefaßt wurden, wie das Leben weit war, und vor allem, wenn sie dahin gebracht wurden, daß sie diesem Leben auch vollständig entsprachen.

In diesem Sinne ist dann das neunzehnte Jahrhundert künstlerisch ein einziger großer Kampf von Epigonentum und Progonentum gewesen, ein Kampf gegen eine alte und um eine neue Ästhetik, ein Kampf der Theorie und der Praxis, des Wortes und der Tat. Ausgekämpft ist er noch nicht, ausgekämpft kann er nicht sein, solange nicht der letzte Rest Eklektizismus aus der Kunst verschwunden ist, ausgekämpft wird er erst sein, wenn das letzte Stückchen modernen Lebens seine Umsetzung in moderne Kunst erfahren hat, wenn Kunst und Kultur in ihrer endgültigen Identität dastehen. Bis dahin rollten und rollen sich immer nur Stadien des Kampfes vor uns ab, dadurch bereichert, daß man stofflich wie formal zu einer immer größeren Einsicht darüber vordringt, was nun eigentlich epigonal ist und infolgedessen auszuscheiden hat, und was progonal ist und infolgedessen einbezogen werden muß. Die letzte Einsicht wird hier freilich immer nur die sein können, daß noch im Eklektizismus befangen alle diejenigen Erscheinungen sind, die nicht durch die moderne Zivilisation hindurchgegangen, und daß umgekehrt der neuen Identität alle diejenigen zuwachsen, die aus ihr kommen. Nur – daß eben in den Stadien, in denen wir uns auf dem Weg zu dieser Einsicht befinden, auf dem Wege vom Eklektizismus weg und zur neuen Identität hin, unter den stofflichen Neuerscheinungen immer noch solche vorkommen, die noch gar nicht kunstfähig, sozusagen stilreif sind, während man wieder andere überhaupt noch nicht als Stoffe der Zeit erkannt hat; und daß anderseits unter den formalen Neuerscheinungen die neuen Formmittel teils noch nicht so ausgebildet sind, wie es zu

einer restlosen Bezwingung der neuen Stoffe nötig wäre, teils, daß diese Formmittel überhaupt noch nicht vorhanden, daß sie erst geahnt, kaum gesucht werden, aber sicher noch nicht gefunden sind. Nichtsdestoweniger ist man im neunzehnten Jahrhundert um Dimensionen weitergekommen und hat zum mindesten das Wesentliche in die Gewalt der Künstler gebracht: schon das neunzehnte Jahrhundert war ein ausgesprochen künstlerisches Jahrhundert — an Gestalten, die alle, mochten sie sich untereinander ergänzen oder widersprechen, Bringer des Neuen waren, an neuen Tonschöpfern, Dichtern, Malern und Bildnern, bis hinunter zu Kunsthandwerkern schließlich, so reich wie nur eine kunstreichste Zeit.

Die große stoffliche Neuerung war der Realismus. Man fühlte plötzlich heraus, daß der Klassizismus, gleichgültig, ob ihn Schiller und Karstens oder Corneille und Poussin repräsentierten, von den Nachfolgern und Fortsetzern dieser gar nicht zu reden, nichts als Epigonalismus war, der sich nicht auf das Leben, sondern bloß auf die Tradition eines schon längst vergangenen klassischen Lebens gründete. Die Erhaltung und Wiederverkörperung dieser Tradition war die große Idee, das große Ideal gewesen — daher die Formel des Idealismus, auf die er sich selber gebracht, und die ihm vom einzelnen Idealisten aus, wenn er schillersche Menschheitsgedanken mit ihr verband, auch wohl eine sogar großartige Existenzberechtigung geben konnte. Aber der einzelne Künstler war noch nicht die Kunst: und so stellte sich die Prinzipienfrage, ob ein idealistisches Schaffen das Wesensgesetz der Kunst überhaupt in sich einschließen könne oder ob dieses sich nicht vielmehr einzig und allein in einem realistischen Schaffen zu erfüllen vermöge? Was sollte die Kunst? Die Frage war schrecklich, war kalt, tönern und nüchtern — aber sie war notwendig. Sollte die Kunst, wie der Idealismus es tat, von einer Idee, einem Ideal ausgehen und diesem Gestalt geben, ihm ein Gewand anziehen und eine Haltung geben? Oder sollte sie, wie es allein der Realismus konnte, von der Realität ausgehen, aus ihr seinen Geist und seine Form ziehen und so beide wieder ins Leben zurücktragen? Der Idealismus hatte sich schwer

kompromittiert, ſein Gewand war Koſtüm, ſeine Haltung Poſe geworden, von dem Leben aus hatte er ſicherlich eine Exiſtenzberechtigung nicht mehr. Denn das Leben hatte ſich verändert, Reformation und Revolution hatten auf die Menſchheit eingewirkt, die moderne Ziviliſation zog herauf, der Entwicklungsgedanke kündigte ſich an, ein neues Seelenleben bereitete ſich vor — und von all dem verſpürte man in dem ganzen klaſſiziſtiſchen Idealismus wenig oder nichts. So warf man ihn beiſeite, mitſamt der Möglichkeit eines modernen Idealismus zunächſt, der wieder von modernen Ideen und Idealen auszugehen gehabt hätte, und wandte ſich ganz einem rein ſtofflichen Realismus zu, in dem man die Wirklichkeit ſamt ihrer ſeeliſchen Vertiefung einzufangen ſuchte. Balzac, Poe, Gogol und der Goethe der „Wahlverwandtſchaften" ſtehen als erſte Neuerer hier auf einer Linie, von den Vor- und Mitläufern abgeſehen, — ſtehen auf der Grundlinie der geſamten weiteren Entwicklung, vom einzelnen aus mit ganz verſchiedenen Qualitäten begabt, die ſich teils aus der Perſon, teils aus dem Volkscharakter, aus der abweichenden Stufe romaniſcher, germaniſcher, ſlawiſcher und amerikaniſcher Vorwärtsbildung, ergaben, und in ihrer Tragweite vielleicht überhaupt nicht vergleichbar, aber trotzdem verbunden durch den ihnen allen gemeinſamen Griff in das moderne Leben, ſoweit es am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bereits vorhanden war. Mit ihnen war der Punkt erreicht, von dem ab jede Wiederaufnahme des Klaſſizismus oder auch ſeiner Folgeerſcheinung, des ſtatt in der Antike im Mittelalter wurzelnden und daher ſchon um einen Grad neupſychiſcheren Romantizismus, nur noch als eine erklärte und in ſich völlig haltloſe Reaktion empfunden werden konnte. Die fundamentale Evolution der Kunſt, wenn ſie in engem Zuſammenhang mit der fundamentalen Evolution des Lebens ſtehen wollte, war ein für allemal in einen organiſch aus ſich ſelber wachſenden Realismus verwieſen: und es iſt bekannt, wie ſich dann im Verlaufe des Jahrhunderts ſeine Ausbreitung und Vertiefung vollzogen hat, bei Stendhal und Doſtojewski ins Pſychologiſche und Naturaliſtiſche, bei Zola, Ibſen und Tolſtoi ins Kritiſche, Soziologiſche und Ethiſche, um nur ein paar

Grundlinien der Entwicklung anzuzeigen, und wie am Ende das Schaffen in einen dynamisch gesteigerten Naturalismus geworfen wurde, der, nachdem er die letzten Spuren von Gesellschaftskunst, die dem Realismus immer noch angehaftet, von sich geworfen, um ganz eine Schicksalskunst sein zu können, nun wieder alle Kräfte der Welt und der Erde zu einer katharsischen Auslösung zu bringen suchte, alle Geheimnisse der Mystik und der Rasse in sich einsog und so die Möglichkeit gab, die ganze Menschheit in einer ganzen Kultur zu umspannen.

Die formale Neuerung des neunzehnten Jahrhunderts war der Impressionismus. Die stoffliche Neuerung des Realismus brachte ihn ganz von selbst mit sich, ließ ihn aus der stärkeren Beachtung und Beobachtung der Wirklichkeit ganz von selber hervorgehen: in dieser Verbindung wird er denn auch ohne weiteres verständlich. An sich war der Impressionismus eine Entdeckung, und zwar wie jede Entdeckung uns nur längst schon Vorhandenes hell und zum bewußten Gebrauche fertig machen kann, die eines Phänomens, das es immer schon gegeben, mit dem man sogar immer schon künstlerisch gerechnet, nur eben unbewußt, ohne sich darüber klar zu sein, daß es überhaupt schon vital bestand: die Entdeckung der Impression. Eine plötzliche Blickveränderung geschah, und man erkannte, daß gar nicht die Dinge selber, wie man seither angenommen, auf unsere Sinne wirkten, vor allem auf unser Auge, sondern stets nur der Eindruck der Dinge, — verändert unter dem verändernden Einfluß der Luft, die zwischen den Dingen und uns liegt. Die Konsequenz war, daß man einsah, wie man denn auch gar nicht die Dinge, sondern nur den Eindruck der Dinge, nicht das Feste, sondern das sich Bewegende, statt des Faktums eben nur die Impression in Kunst umzusetzen vermag. Der Umschwung war so entscheidend wie einst der gewesen, den die Entdeckung der Perspektive herbeigeführt und deren organische Entwicklung, deren definitive, differenzierte, vibrierende Konsequenz diese Entdeckung der Impression ja auch schließlich nur bedeutete — derart, daß nun geradeso wie einst kein nicht-perspektivisches Kunstwerk mehr möglich war, jetzt kein nicht-impressionistisches mehr möglich wurde. Es mußte von

nun ab klischeehaft, maniermäßig empfunden werden — wenn Manier die Entfernung der Kunst von der Natur ist, die Beharrung auf ein und demselben Standpunkte, statt seines ständigen Wechsels. So wurde der Impressionismus die große Selbstverständlichkeit der Zeit: die gesamte Formanschauung wurde durch ihn umgeworfen, einem ganz neuen Formgefühl wurde Raum und damit die Möglichkeit geschaffen, zu ganz neuen Stilformen zu gelangen. Denn nichts hinderte ja, daß man dazu überging, geradeso, wie man früher die Perspektive stiliert hatte, jetzt auch die Impression zu stilieren: was dann — vorausgesetzt, man stilierte auch wirklich und stilisierte nicht bloß, indem man einfach nur alte perspektivische Muster verwischt gab — tausend Zusammenfassungen des Eindrucks, der Wirklichkeit, der Realität unserer Zeit zuließ und einen unendlichen Reichtum an Synthesen versprach. Hier, in einem Impressionismus, der Stil ward, lag sogar geradezu sein Ziel und seine Bestimmung. Denn zunächst, und das trifft auch noch in einem übergroßen Maße von der Entwicklung zu, in der wir heute stehen, begnügte sich der Impressionismus damit, nur den einmaligen Eindruck und damit auch nur das Einmalige der Erscheinungen überhaupt wiederzugeben — aber dabei ist die Kunst noch nie stehen geblieben, noch immerhat es am Ende gegolten, das Mehrmalige im Einmaligen zu erfassen, unter Abschleifung des Nebensächlichen das Hauptsächliche zu geben, und so das Sachlich-Richtige zum Ewig-Richtigen zu vertiefen. Nach der formalen Seite hat das der Neoimpressionismus wenigstens versucht, aber auch eben nur nach der formalen, und aus dem Impressionismus einen artistischen Selbstzweck, eine technische Spezialfrage, ein l'art pour l'art gemacht. Doch hat dieser Neoimpressionismus der modernen Kunst nur erst Interessanteres, und noch nicht Monumentaleres zugeführt: er trug mit seiner Licht- und Farbenfreudigkeit, die bis zum Jubel des Luminismus stieg, dazu bei, daß in derselben Zeit, die auf allen Lebensgebieten Bewegung, Frische und Freude sah, auch das formale Element, das Werk der Hände, das Handwerk, das diese Zeit auszudrücken berufen ist, in einer vollendeten Jugend stand — doch darüber hinaus geht das stoffliche Element, das

Werk der Seele, die inhaltliche Einschmelzung des impressionistischen Gedankens in die moderne Weltanschauung, die allein die großen Kunstwerke schaffen kann, in denen sich nicht nur die Impression von unserem Äußeren, sondern auch die von unserem Innern offenbart. Wie ein Ding der Wirklichkeit immer beides ist: Stoff und Form, so will auch ein Ding der Kunst immer beides sein: Stoff und Form — in ihrer Verkürzung und Einheit erst liegt aller Stil. Die doppelte Vorarbeit zu einem modernen Stil haben wir heute bereits hinter uns: ob wir die Endarbeit leisten werden, hängt jetzt nur noch von dem Grad ab, indem wir die Kraft haben, folgerichtig zu sein.

Die stoffliche Neuerung unserer Zeit, der Realismus, und seine Steigerung ins Naive gleichermaßen wie ins Universale, der Naturalismus, wurde am deutlichsten zuerst in der Dichtung, wie sie unter allen Künsten nun einmal am unmittelbarsten von Stoffen handelt, wie sie selbst sozusagen Form gewordener Stoff ist. Die formale Neuerung dagegen, der Impressionismus, wurde am deutlichsten in der Malerei, der formalsten aller Künste, von der man geradezu sagen könnte, daß sie Form sei, zu einem Stoffe geknetet. Im übrigen griffen schon sehr bald Realismus und Impressionismus ineinander über: wie die Malerei auf alle klassizierenden Stoffe verzichtete und nur an den Realismus des modernen Lebens sich heftete, so durchsetzte sich anderseits die Diktion im Drama, in der Lyrik und selbst in der Prosa mit impressionistischen Atomen und entschulmeisterte, befreite, lockerte sich durch Aufnahme von Eindrucksmomenten zu einer immer größeren Beweglichkeit. Mehr noch: bis auf Plastik und Musik griffen Realismus und Impressionismus hinüber: stofflich schöpfte man, anstatt traditionelle Operntheme und Allegoristereien bis zum Überdruß zu wiederholen, von neuem aus dem Geiste der Menschheit, offenbart im Geiste der Zeit — das realistische Element. Und formal war eines Wagner Chromatik und Dissonierung und eines Rodin Pointillistik und Psychierung erst recht nichts als die Kraft des Eindrucks, übertragen auf den Ton und den Stein — ein impressionistisches Element.

Und immer weiter und weiter geht die Entwicklung:

immer näher und näher rücken wir dem Augenblick, wo wir auch das letzte Alte abgestreift haben, von dessen Beimischung restlos noch kein Künstler des neunzehnten Jahrhunderts frei war, der über den bloßen Realismus und über den bloßen Impressionismus noch hinaus wollte — den einzigen Propheten Amerikas, Walt Whitman, und die russischen Naturalisten, Tolstoi und Dostojewski, ausgenommen, die bereits ganz und kampflos im Neuen und doch zugleich im Großen gestanden haben. Aber näher und näher rücken wir jetzt dem Augenblick, in dem die Bewegung auch von der Allgemeinheit aus, von jedem einzelnen aus, der an ihr schaffenden Anteil nimmt, zu ihrem Ziele, zu ihrem Stile gelangt und das da heißt: daß die moderne Kunst auf nichts anderem mehr steht als auf der modernen Kultur und die moderne Kultur nichts anders mehr ist als die moderne Kunst.

Hier liegt wenigstens die einzige Ästhetik der Zukunft! Die marathonische Siegesbotschaft, die über das große Schicksal der Antike entschied, brachte einst ein heldischer Läufer nach Athen. Heute würden wir modernen Menschen dieselbe Siegesbotschaft durch das Telephon vermitteln. Der Unterschied ist so groß, wie zweitausend Jahre nur Zeiten von Zeiten unterscheiden können. Da wir aber wieder Siegesbotschaften haben, wollen wir sie auch künstlerisch durch das Mittel ausdrücken, daß allein das unsere ist — von uns selber gewonnen und nicht auf uns herabgeerbt. Gibst du noch immer den Läufer? Oder gibst du das Telephon? An dieser Frage wollen wir keinen Künstler vorbeilassen, der mit uns in unsere helldunkle Zukunft wandert. Man sei unbesorgt: auch das Telephon wird wieder seine Mystik und seine Heroik haben — und wer weiß, vielleicht eine noch zweitausendmal größere!

Probleme.

Der moderne Mensch gab viel auf, um mehr zu gewinnen. Aber wenn die moderne Menschheit, während sie sich von der alten Zivilisation löste, zu einer neuen überging und dementsprechend auch ihre religiösen und philosophischen, ihre moralischen und künstlerischen Begriffe von Grund auf veränderte, als Geschlossenheit instinktiv ihr festes Tempo behielt und nicht aus dem Gleichgewicht der allgemeinen Entwicklung geriet, so war es doch nur zu natürlich, daß für den Einzelnen der Übergang, namentlich, sobald er unmittelbar in ihn eingriff und er etwa, den Weg suchend, an seiner Spitze oder an seinen Rändern marschierte, mit schweren Irrungen, Störungen, Schwankungen verbunden war. Daher kam es dann, daß der Typ des modernen Menschen im neunzehnten Jahrhundert der eines ausgesprochenen Übergangsmenschen war: eines spezifisch problematischen Menschen. Nicht umsonst war fast die gesamte neuere Literatur eine Bekenntnisliteratur: eine Serie von Konfessionen, in denen sich dann genau die Stadien abdrückten, die der moderne Problematiker im Verlauf seines Übergangsprozesses durchmachen mußte.

Es war ein ausgesprochen pathologisches Bild: denn das Typische des Typs band sich durchaus nicht etwa nur an bestimmte Erscheinungen intellektueller Differenzierung, sondern erstreckte sich weit über die Sphäre des Geistigen hinaus, in der

es sich bloß am bewußtesten dokumentierte, und kehrte sich im übrigen gerade im Bezirk des Körperlichen hervor, ließ den Menschen in seinen rein vitalen Beziehungen zum Leben, ließ ihn überall da, wo unsere Natur sich am einfachsten, stärksten, sinnlichsten zu äußern vermag, kompliziert und damit so recht eigentlich unnatürlich erscheinen, geschwächt und angekränkelt, wenn nicht ganz und gar verdorben in allen gesunden Lebensinstinkten. Um das zu erkennen, braucht man sogar noch nicht einmal an den Problematiker der Bekenntnisliteratur zu denken, wo er sich mit allen möglichen Gloriolen umgeben konnte, und wären es Märtyrergloriolen, sondern an den entsprechenden Menschen in der Wirklichkeit, im täglichen Leben — den modernen Übergangsmenschen als modernen Neurastheniker. Man kann ihn dann bei seiner ganz realen Existenz als Lebewesen greifen, um sein Wesen in seiner vollen Phänomenologie zu erfassen, von seiner Hautlichkeit sozusagen kann man ausgehen, um zu seinem seelischen Kern zu gelangen: in seiner Physiologie steckte bereits seine Psychologie, und das Ergebnis der einen bestätigte genau das der anderen. Stets findet man, daß das Problematische ein Riß war, der zerstörend gleichermaßen durch die Seele wie durch den Körper des Problematikers ging, und daß die Zentrale des Risses, die Stelle, wo der „Knacks" saß, wo sich das Anormale mit dem Normalen kreuzte, durchweg die gebrochene Lebenskraft war. Wenn der Problematiker nicht mehr fähig zu einem reinen Genuß schien, wenn er nicht mehr ganz und restlos froh werden konnte, nicht mehr unbefangen und weltvergessen selig, wenn etwas Feines und Zerfaserndes, wenn die Nervosität über ihn kam, die ihn, wie er glaubte, nun für immer von dem Glück trennte, so kann man sicher sein, daß all diese Erscheinungen in Wechselwirkung zu einer ausgesprochen körperlichen Unfähigkeit zum Lebensgenusse standen. Und ganz entsprechend war es mit der Schaffensfreude, diesem natürlichen Korrelat des Lebensgenusses: auch da fehlte dem Problematiker, wenigstens dem Schaffen als Leistung und Erfolg, der eigentlichen Arbeit, dem runden Können gegenüber, die persönliche, die körperliche Kraft, die Ausdauer und der Wille zur Ausdauer. Dabei wollte er

schaffen – geradeso wie er genießen wollte! Er kannte sogar vieles, was ihn sehr wohl zum Leben reizen konnte und wonach er sich im Grunde sehnte – und die Schaffensaufgaben der Zeit spürte er sogar mit dem ganzen gesteigerten Witterungssinn des Kranken voraus. Aber er war nun einmal ein Kranker und Geschwächter, der über das Fragment nicht hinweg kam: nur als theoretischen Dionysier durfte er sich empfinden – dieser Unselig-Wissende, den in der Wiege seines wirklichen, zum Leben erwachten, zum Genusse gereiften, zum Schaffen gestrafften Seins Stiefmutter Skepsis schon schaukelnd bewegt und ihm vor die jungen Sinne die Gespenster böser Zustände gelegt, lähmender Angste, angeborener Unfähigkeiten zum Dasein. Schaffen und Genießen kann nur der ganze Mensch, nicht aber ein zersplitterter, in dem Gefühl und Gehirn getrennt operieren, wie beim Problematiker, und dem die persönliche, organische Ganzheit durch die Risse beständig entschlüpft, in die sie zerbrochen ist. Die Totalität fehlte dem Problematiker eben: und so schob sich ihm zwischen alles seine Kritik, so ging er immer nur sondierend an die Möglichkeiten heran, die ihm das Leben vorsetzte, so machte er selbst aus der Liebe noch ein Studium und ließ es in der Kunst bei mehr oder weniger donquichottehaften Experimenten bewenden. Die Frische der Unmittelbarkeit war eben fort, die zum festen Zugreifen und vollen Erfassen gehörte.

Und doch – nur pathologisch darf man den Problematiker auch wiederum nicht nehmen. Der Neurologe, der sagt, das Schlimme an der Natur des Problematikers sei wirklich nur die Nervosität, die männliche Hysterie, der im Einzelnen noch weiter geht und etwa von Degeneration, von hereditärer Belastung spricht, der den Alkohol und die Überreizung des Sexus anführt – er hat von seinem klinischen Standpunkte aus selbstverständlich in der Motivierung vollständig recht. Aber gleichzeitig ist eine derartige Motivierung immer bloß für das einzelne Individuum zureichend, nicht für die Gesamtdisposition, die so auffallend durch das ganze neunzehnte Jahrhundert sich zog. Hier liegt der letzte Grund doch wieder tiefer, liegt im Geistigen, im Seelischen, in der Weltanschauung.

Einſt hatte der alte Herrgott dem irrenden Menſchen den Weg gewieſen und ihn perſönlich auf ſeine Gebote verpflichtet. Später, als er zu aufgeklärt dazu wurde, um an eine regierende Macht außer der Welt zu glauben, tat dasſelbe die Macht der Idee, des Ideals. Wohl waren ſie bequem geweſen, die dogmatiſchen Formeln, die vordem unſer vitales und intellektuelles, unſer moraliſches und äſthetiſches Leben geleitet, aber ihre Macht war abſolut, und ſchon mit dem Glauben an ſie wußte man, warum und wozu man auf der Welt war. Jetzt aber mit dem Entwicklungsgedanken, mit der Aufteilung des Kosmos in ein einziges großes Organ, mit der Auflöſung der Ethik in Egoismus geradeſogut wie Altruismus, wußte man das nicht mehr, wußte man nur, daß man da ſein „mußte“ und ſah über ſich kein führendes Geſtirn. Im Menſchen ſelbſt aber ſetzte ſich der Monismus in Fatalismus um, ſtrich aus ſeinem Vorſtellungskreiſe jeden Begriff von perſönlicher Freiheit und nahm ihm damit gleichzeitig jede Folgerungskraft, jede Beweglichkeit in die Zukunft und den weiten Spielraum des Werdens, den auch die Dinge, die kommen „müſſen“, immer noch haben, ſolange ſie noch nicht da ſind — geradeſo wie ſeinem Leben das „Παντα ρει“ der Dinge zu ihrem tatloſen „laisser aller“ wurde.

Es waren eben, ſo wie der Problematiker ſie aufnahm, relative Werte, die man für die alten abſoluten ausgeboten hatte: es waren, wie Nietzſches Moral der Amoral, paradoxe Erkenntniswerte, oder wie die Idee, die im Übermenſchen ſteckte, irreale Dichtungswerte — aber keine wirklichen Lebenswerte, mit denen der Menſch vor dem Leben und das Leben vor dem Menſchen beſtand. Doch der Problematiker nahm ſie alle als Erſatz an. Namentlich imponierte es ihm in ſeiner eigenen Schwäche und beſtändig ſchwankenden Haltung, daß der Menſch durch die Amoral ſo ſtolz auf ſich ſelbſt geſtellt war: ihm, gerade ihm imponierte das, der zwar die Totalität der Welt begriffen, aber darüber die der Perſon verloren, der nicht mehr das Vermögen einer einheitlichen Daſeinsführung beſaß, ihm, der nicht mehr zu genießen und zu ſchaffen verſtand! Es iſt bekannt, wie er Nietzſche geradezu als „ſeinen“ Philoſophen begrüßte und

sich nun als Individualisten und Egoisten gerierte, während sein wirkliches Wesen persönliche Ohnmacht hieß, und er eben nur ein ebenso übertriebenes wie grundloses Ich-Bewußtsein künstlich darüberzog. Ja, Nietzsche selbst steckte in demselben Dilemma: und wenn er aus der Dilemmen-Not eine Konflikts-Tugend machte und dem gebundenen noch ein gesteigertes Ich, ein Über-Ich gegenüberstellte, nach dem gestrebt werden müsse, dann hatte er die persönliche Berechtigung dazu, weil er seinen Über-Ich-Menschen so prophetengroß erschaute. Aber an sich ging ein solcher Ausweg nur einmal und auch nur für den einzigen Nietzsche an, während er für die Menschheit, die doch als Summe bereits nichts anderes ist als die Summe all der Entwicklungsmöglichkeiten, die das menschliche Ich überhaupt hat, unmöglich eine positive Weltanschauung abgeben konnte: die Menschheit wäre ja gehalten gewesen, statt etwas für sich zu erstreben, wie das jede Weltanschauung, die positiv war, weil sie mit der Wirklichkeit rechnete, noch immer gefordert, nach sich selber zu streben.

Für den Problematiker war sie es, und der Umschlag aus einer Verfassung, die immer nur ins Fruchtlose münden konnte, folgte denn auch bald. Entweder kehrte sich der Größenwahn in das Gefühl um, nicht nur ein Einzelner, sondern ein Vereinzelter, ein Ausgestoßener und Verfluchter der nach wie vor ihren ewigen Gang gehenden Menschheit zu sein, so daß denn aus dem überhitzten Optimismus, zu dem jede Berechtigung gefehlt, jählings verzweifelter Pessimismus ward. Oder aber es wurde Indifferentismus aus ihm, die Überspannung der Nerven ließ plötzlich nach, verschlaffte, und der Problematiker wandelte sich zum Blasé, zum Egoisten in Impotenz, zum Individualisten ohne Aktivität, kurz, zu einem vollendeten menschlichen Nonsens. Künstlerisch jedoch entwickelte man sich wohl zu allerlei indischen Neigungen hin, zu Buddhismus, Ästhetizismus, Neukatholizismus und verkündete mit priesterlicher Feierlichkeit das narkotische Heil. Von all diesen Seiten aber, in der selben Zeit, die das Leben in einer ungeheuren Lebenssteigerung sah, mußte man solche Verneinungen hören wie diese: daß das Leben gar nicht

Leben ſei, ſondern werdender Tod, daß es keinen Zweck habe, mitzuringen, da die Entſcheidung ja doch ſchon voraus beſtimmt und bereits in den Dingen ſelber enthalten ſei, keinen Zweck zu ſchaffen, da das Schaffen nur in Wiedervernichtung ſich kehre, und keinen Zweck zu genießen, da der Genuß ja mit ſich ſelber ſchon endige. Es war ein Schauſpiel, das gegen den Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts immer phantaſtiſcher wurde, in jenen Tagen, in denen man nur noch von Dekadenz redete und von fin de siècle — worunter man beinahe ſchon das Ende der Welt verſtand — und in denen man auf jeden Fall den denkbarſten Bankrott moderner Anſchauungsweiſen vor dem modernen Leben vor uns aufführte.

Energien.

Es war nicht der Bankrott des modernen Lebens. Aus ihm hob sich, indes der Typ des Problematikers den modernen Menschen doch immer nur in einer Übergangsspielart repräsentierte, sein gerader Gegentyp und der eigentliche Prototyp der modernen Menschheit, durch den die Zeit das Rückgrat und die Gehkraft, den Elan und das Tempo bekam, um all die Windungen und Überwindungen, all die Irrtümer und Fehlgriffe, durch die sie zunächst einmal hindurch mußte, schließlich doch noch hinter sich zu bringen — der Energetiker.

Das war der stehende Mensch, nicht der schwankende, der schreitende, nicht der taumelnde, der Mensch, dessen Blick klar und sicher nach vorwärts gerichtet war, der das Zentrum seines Seins in seinem Erreichen fand und aus dessen Händen Taten, immer nur Taten wuchsen. Das war der Mensch, der mit seinem Willen schon das ganze neunzehnte Jahrhundert geschaffen, dem wir alles verdankten, was in ihm an wirklich positiver Arbeit geleistet wurde, in politischer und ökonomischer, technischer und industrieller, aber auch schon in ästhetischer und allgemein kultureller Beziehung. Das war der Mensch, zu dessen Geschlechte die großen Erfinder, Soziologen und Staatsmänner, aber auch schon die großen Künstler, Bismarck, aber auch Böcklin gehört hatten: den am Eingang des Jahrhunderts Beethoven wie in Gewitter gesetzt, und den an seinem Ausgang Walt

Whitman mächtig gesungen, den Meunier ehern gegossen und den wir uns nur von Repin jubelnd gemalt denken können.

Doch alle diese Männer hatten mehr vital aus dem Unbewußten, aus der stummen Not der Zeit heraus geschaffen — kraftvolle Naturen, die der Geist der Erde trieb, die nicht lange nach rechts und nach links blickten, die nicht im Unschlüssigen und Nachdenklichen sich unklar versäumten, sondern geradeaus auf das Schlüssige und Bestimmte schritten und so ihre Werke wie ungeheure Notwendigkeiten mächtig ins Leben türmten. Wo dagegen die neuen Anschauungsweisen, also teilweise die von ihnen geschaffenen, bis zum Bewußtsein vordrangen, da hatte der Problematiker eingesetzt, dem die modernen Probleme eben Probleme blieben, dem es nicht gelingen wollte, sie in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, der eigenen wie der allgemeinen, zu bringen, sie unmittelbar anzuwenden auf Leben und Sein. Wohl wurden auch diese ungelösten Probleme manchmal von titanischen Menschen aufgeworfen, aus der Tiefe herausgegraben und wie Blöcke aus bis dahin Verborgenem hervorgeschleppt, so daß dann der Typ des neurasthenischen Problematikers beinahe schon in den eines prometheischen überging: Nietzsche war die höchste Synthese einer derartigen Zwischenstellung. Aber für die Wirklichkeit vermochte auch er das gewonnene Material nicht zu verwerten, geradesowenig, wie es von Nachnietzscheanern verwertbar war: daher stofflich das Fragmentarische und zugleich Überkonsequente, und formal das Aphoristische seines Lebenswerkes, daher die Befangenheit in allen dreien, die Möglichkeit, nur Nietzsche zum soundsovielsten Male in seinem eigenen Tone wiederholen zu können, bei jedem, der in seiner Linie weiterzukommen suchte. Denn was ist der Übermensch vor der Wirklichkeit? Ein anderer Ausdruck des „Selbst ist der Mann" — weiter nichts und für den wahren Energetiker nur eine Selbstverständlichkeit, die Voraussetzung, unter der er sich mit dem Leben kreuzt und aus dieser Kreuzung zu einem persönlichen, wenn man durchaus will, zu einem individuellen Lebenswerke kommt. Die wahren Problematiker allerdings, alle diejenigen, welche sich als die Herren des modernen Lebens aufspielten,

während sie doch nur seine traurigen Gekreuzigten waren, alle jene Pseudoheroen nervöser Intelligenz und hysterischer Sensibilität, alle jene irrenden Ritter der modernen Großstadtkultur, die so trostlos und erbarmungswürdig, unter teils sentimentalen, teils brutalen Anwandlungen, ihre Kämpfe vor und gegen sich aufführten — sie alle blieben noch weit hinter Nietzsche zurück, blieben, wie man gesehen, entweder in der bloßen Disposition zu Problemlösungen stecken oder suchten schließlich eine klägliche Ausflucht in allen möglichen reaktionären Refugien. Nur daß mit ihnen das menschliche Bewußtsein tatsächlich in sein allerletztes und denkbar vorgeschrittenes Stadium getreten, somit die Menschheit also, solange aus ihr heraus dieses Stadium nicht überwunden wurde, von der Seite ihrer rein geistigen Entwicklung her an eine Problematik gebunden war! Freilich war diese bewußte Problematik eine notwendige Problematik, eine, die der bewußten Energetik voraufgehen mußte, wie eben die Krankheit der Gesundung, das Suchen dem Finden, das Experiment dem Resultate voraufgeht.

Die Welt ist Nichts . . das Ich ist alles . . Ich bin die Welt . . die Welt ist alles: in diesem Kreise drehten die neuen Anschauungsweisen schließlich die Menschheit, und das Leben in ihn einzuführen schien unmöglich — er mußte gewaltsam geöffnet werden. In einen Knäuel von Abstraktionen hatten sich die Begriffe verwickelt, je mehr man ihn zu lockern suchte, desto wüster verwirrte er sich bloß — es blieb nichts anders übrig als ihn rücksichtslos zu durchhauen. Zu einseitig monistischen und egoistischen Theorien hatte sich der Entwicklungsgedanke abgewandelt, so, daß er selber beinahe schon wieder aus dem Weltbild verschwunden war — es galt, ihm durch eine Berufung auf die Praxis wieder zu seinem Recht zu verhelfen und alle noch so analytisch verfeinten Spintisiereereien aus dem Gehirn der Menschheit wieder fortzublasen.

Es war nur möglich, wenn man den problematischen Splitterwahrheiten die synthetische Grundwahrheit gegenüberstellte, daß das Leben selbst nie problematisch ist, daß es seinen Gang geht, ohne sich um die religiösen, philosophischen, moralischen und

sogar ästhetischen Tendenzen, sobald sie Selbstzweck geworden, im geringsten zu kümmern, daß es verkörperter Entwicklungsgedanke ist, in allen seinen Evolutionen niemandem anderen gehorsam, als seiner eingeborenen Energetik, wie sie in einem, in vielen, während großer Kulturen in allen Menschen zum Durchbruch gelangt.

Ich bin nicht frei, ich bin bestimmt, sagte der Problematiker, und mit mir ist mein ganzes Schaffen nicht frei, sondern bestimmt: so kann ich nicht aus mir heraus. Und diese Einsicht hatte ihn dann natürlich gelähmt, war ihm in seinen Indifferentismus umgeschlagen, mit dem er alles verstand und deshalb auch alles verzieh, und mit dem er nur das eine nicht verstand: warum ihm so jeder Mut abhanden gekommen, selbst und von sich aus die Barre des Gewöhnlichen, Durchschnittlichen, Selbstverständlichen zu durchbrechen und wieder das Ungewöhnliche zu wagen!?

Dagegen setzte das Leben: Die Annahme der persönlichen Unfreiheit ist nichts als ein fixierendes Gefühl, eine fixe Idee der Sinne sozusagen, die sich in den Menschen von heute festgesetzt hat. Wir empfinden uns sofort als frei, wenn wir wissen, wozu wir frei sein sollen, zu welchen Zielen wir unsere Kräfte, die nun einmal in uns gelegt sind, und jedenfalls nicht, um zu verrosten, zu gebrauchen haben. In der Tat hat sich noch kein Mensch als unfrei empfunden und an ein über ihn Verhangenes gebunden gefühlt: die Tat löst die Glieder, läßt nicht nach rückwärts, nur nach vorwärts schauen und macht den Menschen selbst zu einem ins Leben wirkenden Verhängnis, einem Person gewordenen Schicksal, das selbstherrlich über die Dinge fährt.

Für den antiken Menschen, sagte der Problematiker, war das Schicksal eine Kraft, in deren Wettern der Mensch sich reinigte, für mich modernen Menschen aber ist es eine Kausalität und ich bin nichts als ihre Projizierung.

Das Leben setzte dagegen: Der Grund einer Erscheinung reicht nicht bloß bis an sie heran, sondern auch in sie hinein und dann noch über sie hinaus, bis dahin, wo der Grund Wirkung und die Wirkung wieder ein neuer Grund wird. Entscheidend

ist einzig, ob der Mensch den Grund in seiner Gewalt, oder ob der Grund ihn in der Gewalt hat: durch den Menschen hindurch geht er immer. Doch sicher ist die Menschheit das, was sie ist, nur durch Menschen geworden, die ein verkörpertes und selbsttätiges Stück Fatum waren, ein bewußtes Stück Weltfreiheit und nicht bloß der Spielball einer Weltlaune: und das, was die Menschheit sein wird, kann sie nur wieder durch solche Menschen werden.

Aber jede zukünftige Motivierung, sagte der Problematiker, ist doch eine idealistische Motivierung: und von idealistischen Motivierungen wissen wir doch ein für allemal, daß sie nichts als Moral-Rudimente sind.

Das Leben setzte dagegen: Sie sind es, sobald sie auch wirklich schon motiviert, sobald sie ihre Umsetzung in Menschheitswerte, in eine Zivilisation, eine Kultur gefunden haben. Sie sind es nicht, solange sie noch in der Motivierung stehen, solange sie, sowie jeder Grund nicht um des Grundes, sondern um der Folge willen da ist, um die Verwirklichung alles dessen ringen, was ursächlich in ihnen gebunden ist. In einer absteigenden, ausgegebenen, entarteten Zeit ist deshalb die idealistische Motivierung allerdings nur eine Phrase, die sie bloß noch äußerlich berührt. In einer aufsteigenden, heraufschöpfenden, sich sammelnden Zeit ist sie dagegen das Element, das sie innerlich bewegt — eine spirituelle Materie, außer dem Ich und doch in der Welt und ein Faktum so gut wie jedes andere auf Erden.

Damit schloß sich die moderne Weltanschauung, statt in Normen zu verlaufen, die gerade zu einem normalen Leben der Indifferenz gereicht hätten, wieder zu der Möglichkeit, Dogmen zu bekommen, die uns allein, durch die Macht dessen, was sie fordern, zu einem machtvollen Leben hinaufführen können, zu einer Kultur, gerade so groß, wie wir die Ziele ihr stecken. Ohne Dogmen ist das Leben auf die Dauer noch nie ausgekommen und wird es auch nie auskommen. Das Leben verlangt, daß die Dinge nicht auf sich selber bezogen werden, sondern auf andere Dinge: hier liegt seine Fruchtbarkeit, Entwicklung und ewige Zukunft. Und nur Dogmen geben uns die Kraft, die

Tragweiten des Werdens selbst zu bestimmen. Reaktionäre Dogmen werden es schon nicht sein: davor schützen uns unsere biologischen Erkenntnisse endgültig – aber Dogmen der Seele, des Willens, der Tat. Maße tun der Menschheit not, Maße, mit denen sie dem Schicksal die Gesetze abmessen und sich selbst unterwürfig machen kann. Formeln tun der Menschheit not, Formeln vom Sinn, den die Menschheit auf der Erde hat, Formeln, die gar nicht alles verzeihen, sondern sogar sehr verurteilen, die alles verdammen, was uns aufhält auf unserem großen Gange über die Erde.

Wer weiß . . vielleicht brauchen diese Dogmen sogar nie auf Gesetzestafeln niedergeschrieben zu werden! Wenn sie nur in die Menschheit übergehen, sie durchdringen, sie beleben! Wenn sie sich nur in den Werken der Zeit offenbaren, als verkörperter Geist des in ihr rastlos wachsenden Dranges, wie er immer wieder die Kruste der Erde durchstößt und sie mit neuen Gebilden übersät!

In diesem Sinne ist schließlich unsere ganze werdende Kultur selber, an der Hunderte und Tausende von Menschenhänden arbeiten, in die alle ein Strom von der Weltenergie übergeflossen, nichts weiter als ein einziges großes Dogma.

Oder was ist unsere Zivilisation anders, seitdem sie aus der Vorbereitung hervorgetreten ist, als ein Befehl, an die Menschheit ergangen: von nun ab nur unter ganz bestimmten und neuen Bedingungen zu leben?!

Oder was ist unsere Kunst anders, soweit sie sich dieser Zivilisation schon entrungen, als ein Gesetz, an die Menschheit erlassen: von nun ab nur in ganz bestimmten und neuen Formen zu schaffen?!

Nationalismus, Sozialismus, Imperialismus.

Aber an der Überwindung des problematischen Geistes durch einen energetischen, am Siege der wachsenden Zukunft über die weichende Vergangenheit durch eine mächtige Gegenwart, in der die Zeit zur Epoche sich ausrollt: kurz, an der inneren Befestigung der Menschheit durch eine neue Weltanschauung und deren äußeren Ausformung zu einer neuen Kultur, sind die verschiedenen Völker in einem ganz verschiedenen Maße beteiligt — geradeso, wie sie in den Zeiten, die uns vorbereitet haben, in einem ganz verschiedenen Maße dazu beitrugen, daß überhaupt moderne Probleme sich aufwerfen und aus diesen wieder moderne Energien sich hochrecken konnten. Auf manchen Gebieten liegt diese Vorarbeit, oder doch der erste Anstoß zu ihr, um Jahrhunderte zurück und läßt sich verfolgen, nach dem Gesetz der sich erhaltenden Kraft, bis in jene Tage, da die heutigen Völker einst als urmenschlich unbändige, aber auch noch staatlich ungebundene Massen in die Geschichte der Menschheit zum erstenmal eintraten: es sind die rein vitalen Gebiete der unverminderten Rassigkeit, der Fähigkeit, nach wie vor natürlich zu empfinden und instinktiv stets das Richtige, Menschliche, Ewige zu treffen, des Willens, nach wie vor durchzuführen, was man sich vornimmt und stets aufs Große, nie aufs Kleine zu gehen. Auf anderen Gebieten dagegen wurzelt die bereits geleistete Vorarbeit

in Epochen, die uns näher liegen, unmittelbarer zu uns hingeführt haben und darum auch leichter abgrenzbar scheinen: es sind diejenigen Gebiete, wie Renaissance, Reformation und Revolution, auf denen die verschiedenen Völker bei der allgemeinen Aufteilung des Altertums, der Erneuerung und Verpersönlichung des Christentums, der Entfesselung und Umbildung des Staatslebens ganz verschiedene Aufgaben gehabt haben und daher auch jetzt unter ganz verschiedenen Voraussetzungen und mit ganz verschiedenen Anforderungen an sich selbst an ihre neuen Aufgaben herangehen. Ein Volk etwa, das die Renaissance miterlebte, wird notwendig eine ganz andere Stellung in künstlerischen Dingen haben, wie eines, das sich gestern noch halb barbarisch zu ihnen verhielt — nicht zum Vorteil des ersteren Volkes vielleicht, oder doch nur in dem Grade, in dem es sich von der Renaissance als einer ausgewirkten, keiner mehr weiterwirkenden Kraft nur begeistern, nicht beeinflussen läßt, aber immerhin, artlich, wenn auch nicht wertlich, ist seine Stellung von vornherein eine andere. Ebenso wird ein Volk, das, wie das deutsche, den Hauptstoß der Reformation geführt, einen ganz anderen moralischen Gehalt hinter sich und eine tiefere, erworbenere, kämpferischere Auffassung von Gewissensfreiheit in sich verspüren, als eines, das sich seinerzeit gegen die Reformation feindlich und vielleicht heute noch gleichgültig verhält — so daß denn unter einem protestantischen und einem katholischen Volke das erstere das bedingungslos wertvollere, geistigere, innerlich lebendigere ist. Und wiederum ebenso wird ein Volk, das, wie das französische, für ganz Europa mit der Leistung der Revolution die der allgemeinen politischen Befreiung auf sich nahm, unter deren Nachwirkungen, dynamisch sprengend wie sie war, ganz anders zu leiden haben, als ein Volk, in dem sich derselbe Prozeß nach Frankreichs Beispiel mehr organisch entwickelnd vollzog — geradeso wie in anderer Beziehung England heute noch unter dem Puritanismus und Rußland unter Byzanz zu leiden hat.

Und diese Unterschiede zwischen den Völkern, wie sie sich in ihrem Verkehr untereinander sogar rein praktisch immer mehr ausweisen, werden jetzt den Völkern auch immer mehr bewußt.

Nicht grundlos leben wir in einer Zeit, in der die Völker als Faktoren zwar immer mehr international ineinander übergreifen, als Elemente sich aber immer mehr national gegeneinander abschließen. Gewiß wird der Stil unserer Kultur in seinen großen Zügen und als Flächenbedeckung am Ende von allen zivilisierten Individuen und damit auch Staaten gelten, wird der moderne Mensch der Mensch der Erde überhaupt sein — so ungefähr wie einst ein antiker Mensch nicht nur der Athener, sondern auch der Spartaner und Korinther, selbst der Böotier, Mazedonier und Kleinasiat, später der Römer und selbst der Jude war. Doch zur Schaffung dieses Stils und zur Prägung des ihn repräsentierenden Grundtyps werden die einzelnen Völker in einem ganz verschiedenen Umfange beitragen: ganz verschiedene Werte haben sie zu geben und der Grund dieser Verschiedenheit liegt nirgendwo anders als in den nationalen Unterschieden, wie sie sich von der Verschiedenheit der nationalen Vergangenheit herleiten, bei der Rasse schon anfänglich einsetzten und nun schließlich in dem Zustande von Artung oder Entartung auslaufen, den das betreffende Volk heute, in diesem Augenblicke einer entscheidenden Wende der Menschheitsentwicklung, erreicht hat. Da werden die einen diesem Stile mehr die materiellen, die anderen mehr die spirituellen Linien zuführen: die einen werden ihm den zivilisatorischen Boden bereiten, die anderen das kulturelle Gewölbe darüber schließen. Andere werden den Stil überhaupt nicht von sich aus beeinflussen, sondern ihn nur aufnehmen, indem sie sich ihm rein kopistisch, und auch das nur mühsam und langwierig, anpassen: das sind dann die alten Völker, die ihre Zivilisation oder Kultur schon einmal gehabt und in der Verharrung beim Alten den Schwung nun verloren, um noch einmal in einer neuen Epoche die Führung mit zu übernehmen. Manche von diesen alten Völkern werden vielleicht auch ganz verschwinden, sterben an Entkräftung, an Entvölkerung, aufgesogen und weggeschwemmt von den Fluten an Kraft und Fruchtbarkeit anderer. Zum eigentlichen Durchbruch werden dem Stil auf jeden Fall nur diejenigen Völker verhelfen können, die heute raumbegehrend im Vordergrunde, nicht aber zurückgedrängt im

Hintergrunde oder zu Seiten der allgemeinen Ausbreitung stehen: und das sind die jungen Völker, die, auch wenn sie vielleicht schon lange auf der Wanderung sich befinden, doch noch frisch und kräftig in der Gegenwart angelangt sind, um nun endlich den Mittelpunkt ihres Daseins zu finden und ihren Platz unter der Sonne zu nehmen.

Über all das sollte gerade der Internationalismus nicht täuschen, denn er selbst ist doch nur die moderne, durch die besondere Art unserer Raum und Zeit überwindenden Zivilisation bedingte Kehrseite des Nationalismus. International sein heißt heute, sich national unter den Nationen behaupten, und damit ist der Internationalismus wohl alles andere, nur nicht unnational oder gar antinational. Unnational und antinational ist im Internationalismus lediglich das soziologische Moment, wie es sich, um die Extreme zu nehmen, im Kommunismus geradesogut äußert, wie im Kapitalismus. Proletariertum und Hochfinanz: das sind allerdings zwei Äußerungen der Zeit, in denen die Grenzen der Völker tatsächlich aufgehoben zu sein scheinen — aber auch eben nur scheinen.

Dem Sozialismus, wenn er zu einer Regelung der menschlichen Verhältnisse durch eine Regelung der wirtschaftlichen vorzudringen sucht, dabei aber von der Annahme einer Gleichheit der persönlichen Verhältnisse ausgeht, ist zur Genüge entgegnet worden, wie seine Basis eine Hypothese und das ganze utopische Gerüst von abstrakten nicht von konkreten Stützen getragen ist, so daß es zusammenbrechen muß, sobald man nur versuchen wollte, statt ihrer Imaginationen Realitäten einzufügen: solche der Natur, in der nur Geburt und Tod Erscheinungen der Gleichheit sind, das Leben aber beständig in Ungleichheiten balanzierend evolutioniert, solange es noch Leben ist. Der letzte Mensch — das würde dereinst vielleicht der einzige Sozialist der Wirklichkeit sein, den es je geben gekonnt! Bis dahin aber will die soziale Frage aus der angewandten Empirie organisch, aber nicht aus der unanwendbaren Theorie heraus experimentell beantwortet werden. Und gerade hier kann nur diejenige Macht eingreifen, die der Sozialismus, wenigstens wenn er konsequent ist, am heftigsten leugnet: die

Macht der Nation – derart, daß die soziale Frage dadurch für ein Volk beantwortet wird, daß seine nationale Frage ihre Beantwortung findet. Ein Volk, das seine Bestimmung in der Wirklichkeit erreicht, gleichgültig ob in einer Zivilisation oder aus ihr heraus auch in einer weiten Kultur, dringt damit ganz von selbst zu einer günstigen wirtschaftlichen Ordnung gerade derjenigen Kräfte vor, denen es seine Steigerungen verdankt: der Arbeiter. In einem Lande, das tagtäglich mehr und mehr erreicht was es will, in einem Volke, mit dem es vorwärts geht, in einer Zeit, die aufsteigt, ist deshalb auch ein Sozialismus einfach undenkbar: an seine Stelle tritt die nationale Kameradschaft. So ist der amerikanische Arbeiter kein Sozialist, weil er damit aufhören würde, Amerikaner zu sein: Amerikaner aber will er unter allen Umständen bleiben, weil er fühlt, daß es für den Menschen keine menschenwürdigere Stellung geben kann, als die, ein freies, stolzes, über sich selbst bestimmendes Glied einer Nation zu sein, die eine so große, machtvolle, bewunderte Entwicklung genommen, wie die amerikanische. Die Bedeutung des Sozialismus liegt vielmehr auf einem ganz anderen Gebiete, als auf wirtschaftlichem: auf rein politischem. Er hat, gleich jeder schwarmgeistigen Bewegung, die an ihren eigentlichen Zielen vorbeischießt, aber in ihren Rück- und Seitenwirkungen mit dem Tumult auch Leben erweckt, in allen Ländern, wo der Staat es dem Individuum verwehren wollte, als sein Glied so „frei, stolz und über sich selbst bestimmend" zu sein, wie in Amerika, eine prachtvolle Opposition bedeutet, hat Regierung und Bureaukratie gezwungen, sich ihre Bornierungen durch altmodische Vorurteile und Grundsätze abzugewöhnen, hat zur Intellektualisierung der Masse ungeheuer beigetragen und dadurch, und vieles andere noch, indirekt gerade wieder der Entwicklung der Nation gedient. Nun aber, in allen Ländern wenigstens, wo die Nation inzwischen selbst und gerade auch als Staat zu einer Aktion übergegangen ist, die das wahre Wesen der Zeit hinter sich fühlt und mit ihm rechnet, sollte es für den Sozialismus auch gelten, mitzuarbeiten am nationalen Leben, nicht geradeso borniert zu sein in den Ideen von gestern, wie seine fürstlichen und beamtlichen Gegner es vordem waren, und

endlich zu erkennen, daß der Weg der Menschheit nach Vorne und ins Unbekannte, nicht aber im Kreise und auf einen Weideplatz geht. Seine Kraft zur Opposition braucht der Sozialismus deshalb nicht aufzugeben, im Gegenteil, bei der beständigen Neigung aller Machthaberschaft, Aktion und Reaktion zu verwechseln, soll er, wenn es wieder einmal not tut, allzeit bereit sein, sie schwer in die Wagschale zu werfen. Aber grundsätzlich Opposition zu machen, alles zu verneinen und nichts zu bejahen, hat doch nur einen Zweck in einem Staatswesen, das bis zum Grunde verrottet ist und deshalb auch von Grund auf erneut werden muß: hier marschieren Sozialisten und Revolutionäre dann stets, und gerade geistig, in der vordersten Reihe der Entwicklung, während sie in allen anderen Staatswesen, die von sich selbst aus sich modern auszubauen begonnen haben, heute bereits geistig vom Staate längst überholt sind, noch in Gehirnen denken, die ohne die Gehirnwindungen des letzten Menschenalters scheinen und daher zu veraltet und rückständig sind, als daß man praktisch überhaupt irgendwie mit ihnen rechnen könnte.

Das indirekte Verdienst des Sozialismus kann der Kapitalismus, beziehungsweise eine der Parteien, die ihm politisch entsprachen, kaum für sich beanspruchen. Er hat ja auch Opposition gemacht, wenn die Freiheit in Gefahr war: aber durch seine Opposition ging doch nicht jener frische, modern-zivilisatorische Zug, den der Sozialismus als Arbeiterpartei aus seiner engen Berührung mit dem täglichen Leben heraus hatte. Ganz abgesehen von seiner egoistischen Befangenheit steckte dazu im Kapitalisten, als Freihändlertyp, denn doch zu viel vom Bourgeois — und auch als Schutzzöllnertyp hat er zum mindesten das Parvenuhafte noch immer nicht abgestreift. Aber dafür hat der Kapitalismus ein anderes, direkteres Verdienst: er hat ausgezeichnet organisiert, und die ganze Funktion des Erdbildes, wie wir es heute zivilisatorisch um uns sehen, verdanken wir niemand mehr, als ihm. Als echt menschliche Gegensätze wollten und wollen beide, Sozialismus und Kapitalismus, eigentlich ganz dasselbe, wenigstens, wenn man den Kapitalismus denn doch nicht so brutal materialistisch auffaßt, wie das gewöhnlich

geschieht: die Schichtung der Gesellschaft. Nur daß der Sozialismus dies Ziel zu erreichen sucht durch eine vollständige Um- und Neuschichtung, der Kapitalismus dagegen sozusagen durch eine Auseinanderschichtung, eben durch Organisation, indem er nicht von der Annahme einer Gleichheit der Menschen untereinander ausgeht, sondern von der ihrer grundsätzlichen wertlichen Verschiedenheit und ihm nun, unter Höherbewertung alles geistigen Schaffens über alles körperliche, ein ideal-genaues Verhältnis von Arbeit und Erfolg, Leistung und Lohn vorschwebt; kurz, daß der Sozialismus an das Wohl der Masse als solcher denkt, der Kapitalismus dagegen an das eines jeden sich heraufarbeitenden Einzelnen — und damit im letzten Sinne freilich auch wieder der Masse. Auf jeden Fall aber, worauf es hier ankommt, würde nach dem Kapitalismus, ganz wie nach dem Sozialismus, die Gruppierung der Menschheit in Zukunft nicht mehr nach Völkern geschehen, sondern, wenn der Staat konsequent zur Maschine entwickelt werden könnte, nach Arbeitskräften, beziehungsweise nach Geldwerten oder doch überhaupt Lohnwerten, also auch geistigen: ein derartiger Internationalismus wäre dann wenigstens der Sinn unserer Eisenbahnen und Kabel und Zeitungen. Nur daß auch hier die Annahme einer Maschinierung der Menschheit, und wär's der individuellsten, wieder alles verdirbt, die Praxis die Theorie völlig auf den Kopf stellt! Schon haben wir es erlebt, daß der Kapitalismus auslief in einen Staatsmonopolismus, der, ganz wie der Staatssozialismus es einmal werden wird, ein sogar eminent nationales Machtmittel ist: in den modernen Imperialismus. Mit ihm, wie er alle sozialen und individuellen Kräfte der Zeit in sich auffaugt, ist dann der Internationalismus auf der ganzen Linie gezwungen, sich wieder national um- und einzuschmelzen, wenn er nicht neben der allgemeinen Völkerentwicklung hergehen, sondern sich im gleichen Schritt mit ihr weiterbilden will — weder der Utopie irgendeines vagen Zukunftsstaates, noch der Korruption einer allgemeinen Truſtwirtschaft zu, sondern in und mit der Wirklichkeit. Als Imperialismus hat dieser Internationalismus aber auch nicht das geringste mehr mit jenen

national-gleichgültigen, jedoch menschlich geradeso toleranten, wie charakterlosen Kosmopolitereien einer vergangenen Epoche, in der das Individuum aus einer Auffassung heraus, die kaufmännisch, aber nicht erobernd war, sich bloß als ein überall gleichberechtigter Bürger empfand. Als Imperialismus, wie er sich heute bereits ausgebildet hat, ist er sogar so intolerant, aber dafür so charaktervoll wie nur möglich: und das gerade im Nationalen! Nicht mehr national aufzulösen sucht er die Menschheit, sondern im Gegenteil, sie national zu durchsetzen, jeden einzelnen Menschen als Repräsentanten seiner Nation durchzusetzen, ihn in die allgemeine Bewegung der Menschheit als den erklärt nationalen Träger moderner Probleme, gleichgültig, ob materieller oder ideeller, einzuschalten und seinen Gegner als national geradezu unfähig, überhaupt Zivilisations- und Kulturträger zu sein, als national grundsätzlich minderwertig, aus der Konkurrenz der Dinge und der Geister wieder auszuschalten. In eine Weltpolitik, gleichgültig, wie gesagt, ob als Handels-, Staats- oder auch Kunst- und Weltanschauungspolitik, ist dieser Imperialismus ausgelaufen, die überall, im Innern und im Äußeren, im Bezirke der Erde und in der Sphäre des Geistes, den Reichtum der Schöpfung verteilen will nicht mehr schwächlich philanthropisch, sondern nach dem Maße der Nationen, nicht nur ewig zum Besten der Menschen, sondern vor allem zur Größe der Menschheit, wie sie sich ausweist in Völkern und deren Menschen und Helden. Die größte Berechtigung aber wird zu einem derartigen Anspruch auf Vorherrschaft dasjenige Volk haben, und mit ihm im Kampf ums Dasein der Nationen denn auch recht behalten, das am innerlich reichsten, stärksten, gefestigtesten und von seiner tiefsten Vergangenheit auch zu seiner weitesten Zukunft bestimmt ist. Was dieser Imperialismus, Darwin mit Nietzsche verbindend und über Marx einfach hinwegschreitend, somit vorbereitet für die kommenden Jahrhunderte, das ist die große Gerechtigkeit im Völkerleben, die die Werte sichtbar ins Gleichgewicht setzt, das innere Schicksal zu einem äußeren verwandelt und das Dasein zu einer neuen Plastik des Erdbildes heraustreibt.

So ist, wenn irgendeine Prädestination mit der Macht eines eingeborenen Dogmas in das Leben der Menschheit von heute entscheidend und unmittelbar eingreift, das Nationale dogmatisch. Unnational ist noch nicht einmal eine große Zivilisation, geschweige denn eine große Kultur gewesen: so wird auch die unsere wieder national sein! Religion, Philosophie, Moral, das Leben als ein Rhythmus und die Kunst als sein Metrum, sie alle sind schließlich sphärische Synthesen, in denen sich ein Volk zu seinem höchsten geistigen Ausdruck verbindet, aber gefunden können sie nur werden, wenn es sich vorher in einer vitalen Synthese blutverbunden gefühlt und zusammengeschmiedet und sich einen Rückhalt in sich selbst und seinem nationalen Willen geschaffen hat: so werden auch wir wieder nur aus nationalen Voraussetzungen die Kraft ziehen, die dazu gehört, um die Zeit in ihrem Stile daseinbändigend zusammenzuschließen. Die ganze Entwicklung der Erde, diese urher sich hinziehende Ablösung morschender Zivilisations- und Kulturkreise durch neu sich bildende, war nichts als ein einziger Kampf junger Völker, die im vollen, rauschenden, überschwenglichen Besitz ihrer Kräfte standen, gegen alte, die diese Daseinstüchtigkeit schon wieder verloren: so wird auch unser Zivilisations- und Kulturkreis wieder nur von Generationen gezogen werden können, die nicht bloß vegetativisch und sich selbst auffressend dahinleben, sondern die sich in Evolutionen organisch heraufschleudern und hinter denen vulkanisch eine große nationale Idee lebt.

Die Rasse allein vermöchte das nicht: hier muß die Nation einsetzen. Unsere Rassenanschauung, wie wir sie heute, in rassiger Zeit, nicht grundlos besitzen, ist schön und gut, solange es gilt, die Werte der verschiedenen Rassen untereinander zu bestimmen. Aber gleichzeitig ist dieselbe Zeit eine, in der zwar kraft des Übergewichts des Germanentums eine einzige Rasse überall die Führung hat, in der aber auch diese Rasse überall wiederum in Völkerbildungen sich abteilt, die wertlich vollständig verschieden voneinander sind. Und hier noch das Maß der Rasse anlegen, das hieße beinahe schon wieder, ein internationales Maß anlegen. Ob wir die Menschheit als „Menschheit" annehmen, als Summe

aller lebenden Menschen, oder als Rassenvielheit, als Summe aller lebender Menscheneinheiten, ist schließlich ganz gleichgültig: in beiden Fällen sinkt die Menschheit haltlos auseinander in ein Chaos von Lebewesen, das in dem einen Falle nur ein bißchen übersichtlicher geordnet erscheint, als in dem andern. Doch sie fällt sofort nicht mehr auseinander, sondern steht da als ein festes und deutliches Ganzes, wenn wir sie als eine Gruppierung von Nationen ansehen. Der Mensch braucht nun einmal eine Begrenzung, von der er ausgehen kann, um womöglich zum Grenzenlosen vorzudringen: und das Diesseits dieser Grenze ist das Volk, aus dem er geboren ward, und das Jenseits sind die Möglichkeiten, die sein Volk noch vor sich hat. Ein Volk aber, wie ein Mensch, muß noch etwas vor sich haben, das es an-, das es hinanzieht, und ohne das es zusammenbrechen würde! Hat ein Volk und hat ein Mensch Nationalbewußtsein, so wissen sie beide, warum und wozu sie auf der Erde sind, und es gibt für sie weder eine Frage nach dem Sinn noch nach dem Gut oder Böse ihres Lebens: an die Stelle aller individualistischen Sinnsuchungen treten die summarischen Arbeitsleistungen, die die Schaffenden in einem mächtigen Gemeinsamkeitsgefühl national untereinander verbinden. Gelöst wird der schreckliche, lähmende, zerstörende Widerspruch von Egoismus und Altruismus: gut wird, was der Nation dient, böse, was der Nation schadet. Eine vitale Moral ersetzt alle doktrinäre: die schweren Fragen der Pflicht, der Freiheit und des Schicksals, die isoliert notwendig zum Anarchismus führen müßten, finden kollektiv genommen — wozu der Begriff der Familie zu klein oder doch zu persönlich und der der Menschheit wieder zu groß und zu verschwommen wäre — ganz von selbst ihre Antwort. Seine Pflicht erfüllen, nur weil sie Pflicht ist, dem Gesetz gehorchen, nur weil es Gesetz ist, seiner Bestimmung nachgehen, nur weil sie Bestimmung ist: das alles wäre an sich noch gar nichts, vielleicht sogar Dummheit. Aber wenn man weiß und anerkennt, warum und wozu man Pflicht, Gesetz und Bestimmung erfüllt, daß man mit ihr nur ein Bestimmtes zu schaffen hilft, von dem man selbst ein lebendiger Teil, die Größe des Volkes, dann bedarf es im Menschen

nur eines Willens, um seine Unfreiheit wieder in Freiheit, seine Gebundenheit in Selbstbestimmung zu verkehren, und das große, unbegreifliche, ungefragt verhangene Schicksal: Mensch zu sein, in die ebenso große, aber begriffene und klar erkannte Notwendigkeit zu läutern: als Mensch tätig ins Leben zu wirken. Und prachtvoll ist dann ein solches Volk, in dem sich alle frei und freudig in derselben Pflicht finden, alle dem gleichen Gesetze gehorchen und jeder einzelne jedes anderen Bestimmung achtet und ehrt, weil sie ja doch alle Söhne derselben Mutter sind. Nur ein solches Volk kann Zukunft vor sich haben, geradeso, wie seinem eigenen Volke Zukunft bereiten, nur heißen kann, es zu einem solchen Volke zu erziehen. Was das dann freilich für eine Zukunft sein wird, das hängt nicht von dem Volke selbst ab, sondern von dem Chaos, das es in sich hat wie ein Feuer vom Urfeuer: doch ob es aus diesem Chaos nun Erfindungen, Weltanschauungen oder Kunstwerke herausschleudert — immer ist es die Nation, die das Chaos bändigt. In der Nation ist der einzelne Mensch als Schaffender, was er als Liebender in der Liebe ist: der Urverwandtschaft der Dinge am nächsten. In der Nation löst sich ihm das Geheimnis von Ich und All. In der Nation tritt er aus der Einsamkeit in die Gemeinsamkeit über und steht im Mittelpunkte der Menschheit.

Alte Völker.

Alte Völker sind solche, die ihren Erdberuf in einer Zivilisation oder Kultur bereits erfüllt, die ihre Entwicklung bereits hinter sich gebracht und die nun, weil ihnen die Vergangenheit schon einmal gehört hat, nicht wohl eine Zukunft mehr vor sich haben können — so wenig wie ein Greis noch einmal eine Jugend. Heute sind's die romanischen Völker, denen die aus der Renaissance, über Rokoko, Barock und Empire hinweg, zu uns hinüberreichenden Staatengebilde Italien, Spanien und Frankreich entsprechen.

Ihnen stehen als junge Völker alle die gegenüber, welche, seitdem sie in die Weltgeschichte eingetreten, das Problem ihrer nationalen Existenz in einer Zivilisation oder Kultur noch nicht, oder doch noch nicht endgültig gelöst haben und nun nach wie vor teilhaben wollen am Werden der Menschheit und ihrer Beherrschung der Erde. Heute sind's die germanischen Völker, diejenigen, denen als Staatenbildung England entspricht, das die Machtstellung, die es zum Ausgang der Renaissance schon innerlich eingenommen, noch äußerlich weiter zu behaupten beansprucht, und Deutschland, das nach den zweitausend Jahren seiner tragischen Geschichte sich endlich zusammengefunden und nun die Berufung verspürt, vom Mittelpunkte Europas aus auch die Lenkung Europas an sich zu nehmen und, so weit seine Ausdehnung reicht, das Schicksal der Menschheit zu dem seinen

zu machen. Und an sie wieder reihen sich, abgesehen von all den Neben- und Mischbildungen, die reinen Evolutionsvölker, die ausgesprochenen Pioniervölker, die bis jetzt kaum mehr als ihren psychischen oder vitalen Innenwert eingesetzt haben, aber so, daß darin Kraft, Macht und Verheißung lag: Rußland, das Reich der ungeheueren mystischen, und Amerika, das Land der ungeheueren zivilisatorischen Möglichkeiten — beide so frisch, endlos und unverbraucht, wie die Erde Naturerde und kein Ruinenboden ist, auf der sie ins fast Grenzenlose sich dehnen.

In Vergangenheitsvölker, Gegenwartsvölker und Zukunftsvölker ist so die Menschheit heute geschieden. Sie alle haben ihr verschiedenes Maß, mit dem man sie messen muß, wenn man an ihr Leben und ihren Glauben, an ihr Wollen und Können, an den Stil ihres Daseins herangeht. Utopisch ist vielleicht das Maß der letzteren, der Slaven und Amerikaner: aber nicht utopisch im Sinne eines künstlichen Traumes, sondern der werdenden Wirklichkeit. Modern ist das Maß der Germanen: denn in ihnen hat die Gegenwart ihr Gleichgewicht, ihre Einheit von woher? und wohin? Und antik, oder doch renaissancisch, ist das Maß der Romanen: denn haben sie auch die Wendung des Lebens zu unserer Zeit mitgemacht, so sind sie doch nach wie vor fest und unlösbar verwurzelt in der Tradition, und können und wollen nicht von ihr lassen, denn sie fühlen zu gut, daß sie damit sich selbst aufgeben müßten, haben in der Vergangenheit, in der einst ihre Größe als Volk lag, auch heute noch ihr Bestes und Echtestes, und wär's auch bloß die große Erinnerung; und nur im Anschluß an den Wert, der dieser Erinnerung einstmals entsprach, als auch sie noch junge Völker waren, ist zu verstehen, was sie heute noch schaffen, und wär's das Modernste.

Das gilt selbst von Frankreich, mit dem sich das Romanentum am längsten erhielt, am längsten dem Germanentum, und damit der Verlegung des Schwerpunktes der Menschheit von Süden nach Norden, widerstand. Trotz der Entwicklung, die Frankreich nahm, seitdem ihm in der politischen Revolution auch die geistige Tradition zu zerbrechen gelang, liegt der Höhepunkt

der französischen Geschichte nach wie vor in seiner Renaissance, in seinem Barock, im Sonnenkönigtum Ludwigs des Vierzehnten. Damals entschied es sich für Frankreich, ob es als altes Volk in sich verharren sollte, das seine größten Werte mit klassischen Werten gab, oder ob es sich als ein junges Volk in die Zukunft hinüberretten würde, das kühn und entschlossen das Moderne suchte. Frankreich entschloß sich für das erstere: es verharrte und gab sich Menschenalter auf Menschenalter aus im Wahn eines erneuten augusteischen Zeitalters — was damals geschaffen wurde, in Politik und Kunst, war das, was Frankreich auf seiner Höhe zu geben hatte, alles, was später entstand, waren nur Versuche einzelner, das Versäumte nachzuholen und durch Gegenwerte zu ersetzen. Aber für das Volk war es zu spät, um Jahrhunderte hatte man es betrogen, und um Jahrhunderte waren ihm inzwischen andere Völker zuvorgekommen. Wohl raffte es sich schließlich auf und brach aus mit der Kraft der Verzweiflung in der französischen Revolution. Aber schon diese gewaltige Aufgabe, zumal sie Frankreich für die gesamte Menschheit mit übernahm und es fertig brachte, durch eine Revolutionierung seiner eigenen politischen Zustände eine Evolutionierung der allgemein europäischen mitzureißen, vertrug die Nation, obwohl sie sie so glänzend löste, nicht mehr. Noch heute dauert die französische Revolution für Frankreich fort, indes die anderen Nationen heute in ihrer inneren Ordnung stehen. Damals bereits hatte Frankreich keinen eigenen Mann, um aus den Wirren zunächst einmal wieder herauszukommen, sondern mußte einen Ausländer rufen. Aber weil Napoleon Ausländer war, konnte wohl sein imponierendes Beispiel Grenadiere aus dem Boden stampfen, Soldaten, wie sie die Welt seit den Römern nicht mehr gesehen, doch sich im Volke selbst zu befestigen, seine künstlich, nicht in die nationale, sondern nur in die politische Konstellation gepflanzte Machtstellung sich verwurzeln zu lassen, korsisches und gallisches Blut dynastisch zu vereinigen, dazu war er unfähig, dazu standen ihm tiefere Mächte entgegen, als ein einzelner Mensch willkürlich bezwingen kann, Mächte der Rasse, der Natur selber — und so brach er und sein Werk. Über

dem französischen Volke aber liegt nun dieses Napoleon Riesenschatten und es selbst harrt und wartet, ob nicht ein zweiter Napoleon sich zeige – aber ein Napoleon kommt einem Volke nur einmal, und wenn er ihm dann vergeblich kommt, so ist des Volkes Schicksal bereits in ihm selber erfüllt. War die französische Nation vor hundert Jahren schon unfähig, aus sich selbst den Retter zu gebären, so ist sie heute notwendig noch hundertmal unfähiger dazu. Es fehlen nun einmal die nationalen Voraussetzungen, die Rasse hat sich nicht erhalten, die Zeugungskraft ist erschöpft, die Masse ist enternstet: allgemein hat sich gerächt, daß das französische Volk einst seine germanische Abstammung verleugnet, daß es aus dem Mittelalter nicht die zwar dunklen aber auch tiefen Kräfte mythischer Verankerung hinübernahm, daß es sich entschloß, immer nur lebensphilosophisch auf der Oberfläche der Dinge zu leben, daß es sich damit zufrieden gab, als der Imperialismus seines größten Königs, der nur Dilettantismus war, ihm das Maskenfest des Barock vorspielte, und glaubte, es sei die menschenwürdigste Kultur, die die Menschheit erringen kann.

Wohl gibt es heute eine Gegenbewegung, die all das Versäumte doch noch nachholen, das Verpfuschte doch noch besser machen möchte: den französischen Nationalismus, die Strömung der renaissance latine, den Ideenkreis um Maurice Barrès. Aber als Regenerationsmittel hat sie schließlich nur das ausgegebenste aller Remedien, den Katholizismus, zu ihrer Verfügung: und in ihm ein Volk zu sammeln, das ein modernes sein will, dürfte denn doch wohl ausgeschlossen sein. Die modernen Bindemittel aber versagen hinwiederum für das französische Volk vollständig: um es auf der Basis einer Zivilisation zusammenzubringen, müßte es die Zivilisationserscheinungen universal-industrieller und nicht bloß, man möchte sagen, rein sportlich nehmen — müßte es eine universal-industrielle Ethik mit ihnen verbinden können, wie wir das in Amerika, Deutschland und selbst Belgien haben. Und um es gar kulturell zusammenzuschließen, dazu fehlt ihm die Vorbedingung, die volkliche Kulturveranlagung überhaupt. Alles, was in Frankreich ursprünglich an Kulturmöglichkeiten

vorhanden war, ist schon längst, schon seit dem Mittelalter erfüllt. Seine Gotik, jene Epoche, die Frankreich und Deutschland zusammen durchlebten und aus der noch heute die großen Kathedralen zu uns heraufragen, bis das erstere sich dann endgültig vom Germanentum fort- und zum Romanentum hinüberwandte und an der Wende von seiner Vergangenheit zu dem, was nun seine Zukunft sein sollte, mit Rabelais' Januskopf nur noch einmal, zum letzten Male genial und germanisch sich hochhob: das war wirklich Kultur. Alles dagegen, was später kam, und gerade der Kultus, den Ludwig der Vierzehnte trieb, und den man mit ihm trieb, war nur raffiniert gesteigerte Zivilisation: nicht aus dem Volke heraus sich erhebend, sondern vom Hofe künstlich gezüchtet, von keiner Weltanschauung mehr lebend, wie die Renaissance in anderen Ländern, sondern hier, wo die Renaissance gleich anfänglich Barock war und von der Antike nichts enthielt als ihre Übertreibung, von Konventionen, von Bombast, Etikette und Koketterie das Maß ihrer Anschauungen nehmend. Damals geschah das Entscheidende, daß die französische Kunst aufhörte, Inhaltskunst zu sein, und sich entschloß, ganz zur Formkunst zu werden, in Formalismus zu erstarren, wenn nicht im Alexandrinismus zu entarten. Und das blieb bis heute so: man schuf natürlich schon bald nicht mehr, wie Corneille und Poussin geschaffen, ganz andere, viel lebendigere Geister kamen, Molière, noch ein Spätgeborener aus Rabelais' Haupte, Watteau, Fragonard und Beaumarchais, Kinder des Rokoko, Boten der Revolution — aber nie waren ihre Werke wie im Wurfe herausgeschleudert, als ob ein ganzes Volk an ihnen mitgearbeitet hätte, sondern nur dem Geschmack, der sich in ihnen ausdrückte, und dem Gefallen, den man an ihnen haben mußte, bestenfalls dem Geist, der aus ihnen sprach, sollten sie dienen. Und an diesem Verhältnis änderte weder die Revolution selbst, noch das Empire irgend etwas: politisch war der furchtbare Gegensatz, der die Nationen bis dahin geschieden, der das eigentliche Volk, den Herd seiner schöpferischen Möglichkeiten, geistig überhaupt ausgeschaltet und nur seine Oberschicht, die Willkürkaste der Privilegierten aller

Art, zur geistigen Mitarbeit zugelassen, zwar endlich überwunden: die Franzosen empfanden sich zum ersten Male seit dem Mittelalter wieder, vom einzelnen aus, als Menschen und, von der Gesamtheit aus, als nationale Einheit. Doch auch diese wirklich große Phase französischer Geschichte, ganz abgesehen davon, daß sie Phase blieb, bedeutete nur Zivilisation, eine wesentlich militärische diesmal, voll hoher Ideen von Freiheit, Vaterlandsliebe, Imperialisierung der ganzen Welt, aber der große Kulturausdruck, den man jetzt vielleicht erwarten konnte, blieb vollständig aus und das Leben wurde immer nur mit Waffen, aber nicht mit Werken erfüllt. Künstlerisch versteifte man sich sogar doppelt auf den alten Klassizismus, nur den Pseudoklassizismus der Bourbonen nicht mehr, sondern einen echteren, graniteneren, wie er der Napoleoniden-Generation eher entsprach – es war eben zu spät, um noch einmal von vorne anzufangen, und die kurze Dauer des ganzen Intervalls nach der politischen Seite zeigt dies nicht minder wie ihre schöpferische Unfruchtbarkeit nach der geistigen. Vom Klassizismus haben dann allerdings das französische Volk, nachdem man in der Revolution zum ersten Male die Wirklichkeit sehen gelernt, im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts Realismus und Impressionismus befreit – in einer wahren Revolution der künstlerischen Anschauung diesmal, zumal sie, geradeso wie die der politischen seinerzeit, auch auf ganz Europa hinübergriff. Doch in Frankreich selbst bogen auch diese Neuerungen schon sehr bald wieder in Richtungen um, die nichts anderes suchten als rein formalistische Vervollkommnung aus rein formalistischem Selbstzweck. Es ist nun einmal alles französische Schaffen hierhin abgedrängt: die französische Kunst wie das französische Volk hat nun einmal das Zündende und Begeisternde nicht mehr, das sie überschwenglich und zu einer Kunst und Kultur für die gesamte Menschheit machen könnte, sondern hat alle Erdhaftigkeit und darum Himmelsnähe skeptisch eingetauscht gegen das Berechnete und Bewußte, das sie als ausschließliche Technik auch nur äußerlich, nicht innerlich wertvoll macht. Vom Monumentalen weg und zum Kurioſen hin, von der Großkunst zur Kleinkunst, vom Dom

zum Bijou: das ist nun einmal der Weg, den die Entwicklung des französischen Volkes geht, wie ihn die jedes alten Volkes gehen muß, das nicht mehr bauen, sondern sich nur noch verfeinern kann.

Und an diesem Geschick kann der französische Nationalismus am wenigsten etwas ändern: ihm fehlt die Voraussetzung, das Mittel, das Material – ein Volk. Es ist schön von ihm, aber es ist fruchtlos, daß er an die Tradition Frankreichs anzuknüpfen und nochmals ein neues Frankreich auf dem alten aufzubauen sucht. Ganz abgesehen davon, daß er politisch doch wieder nur zu einem erneuten Reaktionärtum, geistig zu einem abermaligen Akademikertum führen würde! Wenn irgendein Volk heute versuchen muß, seine Vergangenheit, die Erinnerung und Nachwirkung einstmaliger Pseudogröße, überhaupt zu vergessen, dann ist es das französische. Und wenn das französische Volk irgendwo noch einsetzen kann, dann ist es da, wo es zum ersten Male mit dem Vorstoß zur Freiheit auch den zur Zukunft unternahm: in seiner Revolution. Alles andere, die Klassik, aber auch das Empire, Sonnenköniglichkeit, aber auch die Sonnenkaiserlichkeit, hat ihm schließlich doch nur geschadet oder es zum mindesten in seinen Hoffnungen enttäuscht. Aber die Revolution, das war nicht nur das Menschenwürdigste, sondern auch das National-Notwendigste, was Frankreich in den letzten Jahrhunderten geleistet hat. Von hier ausgehend wäre es vielleicht möglich, im Laufe einer heute noch fernen Zukunft, nachdem womöglich die Einwanderung aus anderen Ländern die nötige Blutauffrischung gebracht, mit einer nochmaligen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umschichtung auch eine geistige und allgemein menschliche zu veranlassen und so ein neues Frankreich auch auf einem tatsächlich neuen Boden zu bereiten. All dies aber könnte nun und nimmer die Aufgabe des französischen Nationalismus, wie wir ihn heute haben, sondern nur die des französischen Sozialismus sein: in ihm allein liegt in Frankreich etwas Aktionshaftes, etwas vom Progonentum und Pioniertum – politisch entspricht ihm heute Frankreichs ernsteste Partei und ästhetisch steht ihm sein ernstestes Kunstwerk, der „Germinal", am

nächsten. Wenn ein Volk alt geworden und durch seinen Mangel an rüttelnder, erregender und einschneidender Vitalität, durch seine Neigung zur äußeren Glättung, Ebenung, Verflachung, zur Form, im Degenerationsstadium der Physiognomielosigkeit angelangt ist, wie das französische heute, dann gibt es vielleicht keine andere Rettung mehr, als die durch eine Bewegung, welche auf eine grundsätzliche Durcheinanderwürfelung der Nationalelemente hinzielt: nur sie, zumal wenn durch Einwanderung Kreuzung hinzutritt, kann einem alten Volke auf die Dauer wieder Physiognomie, wieder Rasse geben. Daß die mit einer solchen Bewegung verbundenen Doktrinen, wie Menschengleichheit und Völkergleichheit, hinterher praktisch in ihr Gegenteil umschlagen und aus der Stärkung der Menschheit heraus geradezu zu einer Festigung des Individuums wie der Nation hinführen werden, ist dann wohl die größte Überraschung, die dem Sozialismus allenthalben bevorsteht, mit der er selbst aber natürlich nicht rechnet. Bis dahin jedoch, solange der Gedanke des Lateinertums nach wie vor die Nation idolatrisch beherrscht und lenkt, werden die Taten Frankreichs, und mögen sie in ihrer Leistung noch so bedeutend, in ihrer Wirkung noch so weittragend scheinen, immer nur formale Taten sein.

Von den beiden anderen romanischen Staatenbildungen, Italien und Spanien, gilt in mancher Beziehung das gleiche wie von Frankreich. Nur daß eben die geschichtlichen Voraussetzungen, unter denen sie stehen, so ganz andere sind, daß das italienische und selbst das spanische Volk aus der Renaissance mit der Tradition einer wirklich großen Kultur, überhaupt einer Kultur hervorgegangen ist und das Bewußtsein davon heute noch nachwirkt. Ein Volk, das einmal die Kraft besaß, einen Dante und drei Jahrhunderte allergrößter Weltanschauung, mächtigen Lebens, mächtiger Kunst, einen Michelangelo, einen Leonardo und selbst im Barock noch einen Tintoretto hervorzubringen, und um sie herum viele Hunderte von Vor-, Zwischen- und Nachgestalten, von denen manch eine die ganze französische Kunst, sämtliche Poussins, Corneilles und Racines zusammengenommen, verdecken könnte: ein solches Volk will

geistig von vornherein ganz anders gewertet werden und steht sich selbst geistig auch ganz anders gegenüber, als eines, dessen Renaissance nur Imitation war. Und nicht minder ein Volk, das Lope, Calderon und Cervantes, das Velasquez und Ribera erstehen sah und mit Goya die Brücke von der Perspektive zur Impression schließlich sogar noch vor dem französischen Volke geschlagen hat — demselben Impressionismus, der hier eine einzige wilde Persönlichkeit ausfüllte, in Frankreich aber nun wer weiß wieviel fleißige Generationen von Formalisten ausfüllen wird. Dabei war die italienische und die spanische Kunst zwar romanisch, aber in der ersteren lebte der attische, nicht der alexandrinische, noch der römische Geist wieder auf, und der anderen mag maurische Wütigkeit oder gotisches Ungestüm den inneren Vulkan gegeben haben, der sie vor jeder Erkaltung bewahrte: bis heute! Vor allem hat sich bis heute die Rassigkeit erhalten: während das französische Volk jetzt fast nur noch in seinen Degenerationserscheinungen differenziert, als bourgoise Masse jedoch ineinander übergeht und überall Ausgleichszüge annimmt, ist das spanische und das italienische Volk auch als Masse nach wie vor ein im höchsten Grade physiognomisches Volk, voll Charakter und Tempo.

Gewiß ist der politische Rang Italiens und erst recht der Spaniens inzwischen minim geworden: doch auch das kann sich ändern und unmöglich ist es durchaus nicht, daß sich das Romanentum, soweit es sich überhaupt erhält, politisch in künftiger Zeit geradeso wieder um Italien und Rom kristallisieren wird, wie es sich jetzt noch immer um Frankreich und Paris kristallisiert. Das Land der alten Römer hat schon zwei Welten entstehen und vergehen sehen: warum sollte sich, wenn wir nun einmal schon von zukünftigen, nicht wißbaren, nur vermutbaren Dingen reden, nicht noch eine dritte Welt auf den Trümmern der versunkenen erheben? Und wenn, um ein äußeres Zeichen zu nehmen — aber eines, in dem die Statistik zum Symbol wird — die italienische Familie den Mut zu ihren Kindern hat, die französische Familie dagegen sich immer mehr egoistisch zusammenzieht, wenn infolgedessen die Bevölkerung

Italiens in wenigen Jahren die Bevölkerung Frankreichs überholt haben wird, so ist das zugleich auch von innerer Tragkraft und spricht stark für Italien. Irgendwo aber wird sich ja schließlich das Romanentum, auch wenn es vor dem Germanentum immer weiter zurückweicht, wofern es nicht ganz aufgesogen wird, auf der Erde konzentrieren müssen! Und wenn der italienische Nationalismus heute bereits an ein drittes Rom denkt, so hat er vor dem französischen vor allem das eine, das Wesentliche voraus: ein Volk, auf das er sich verlassen kann. Und da dieses Volk längst schon geistig frei ist und dabei sittlich ernst geblieben, braucht man ihm auch nicht die Versprechungen des Katholizismus vorzuhalten, um es zu einem Nationalismus zu gewinnen: es hat diesen Nationalismus schon von selbst in seinem eigenen Blute. Wenn er aber schlummern sollte, dann ist der Hinweis auf das erste Rom und die Antike und das zweite Rom und die Renaissance, der Aufruf, sich zu einer Zukunft zu entschließen dadurch, daß man seiner Vergangenheit treu bleibt, ein besseres, tüchtigeres, zündenderes Ideal, als derjenige Romane besitzt, der, wenn er zurückschaut, schwanken muß zwischen Barockkönigen und Jakobinerhorden, Hofdichtern und Barrikadenhelden, Rokokoschäfchen und Freiheitsmützen und vielleicht einem toten großen Kaiser, um ein Sinnbild seines Volkes zu haben. Und wenn uns auch Italien und ebenso Spanien, wie sie beide die moderne Zivilisation nur angenommen, nicht selbst geschaffen haben, künstlerisch nicht das eigentlich Neue der Zeit geben werden, so können wir doch Kreuzungen dieses Neuen mit dem Alten — letzte, allerletzte Kreuzungen? — von dort noch bekommen.

Junge Völker.

Das Neue, ziviliſatoriſch wie künſtleriſch, kommt erſt mit den germaniſchen Staatenbildungen in die Welt – geradeſo wie ſie auch politiſch die romaniſchen abgelöſt haben. Die germaniſchen Völker waren jene jungen, die einſt, als die antike Welt zuſammenbrach, in die Weltgeſchichte eintraten und, während für die antiken Völker bereits alle Probleme gelöſt waren bis zum Überdruß, ſelber kaum ahnten, daß es überhaupt für den Menſchen Probleme zu geben vermöchte. Von jenem Augenblick an haben ſie dann um die Möglichkeit gerungen, das Sein in einer germaniſchen Problematik zu begreifen, ſind dabei oft gegen die romaniſche Dogmatik aller der Völker unterlegen, die das Altertum auf neuem Boden gewaltſam fortzuſetzen ſuchten, haben aber dann doch durchgehalten als die friſcheren, kräftigeren, ſelbſtbewußteren, haben ſich ſelbſt immer mehr gefeſtigt, ihre Problematik zu einer Gegendogmatik verhärtet, haben am Ende aus ihrer Tiefe heraus die Erde mit ihrem Ernſt auch in die Weite, in einer wahren germaniſchen Geiſteswanderung überſchwemmt, und ſtehen nun heute da als die führenden Völker der Menſchheit.

Freilich ſchaltet eines von ihnen im neunzehnten Jahrhundert, wenigſtens künſtleriſch, ſofort wieder aus und hat ſeine Bedeutung nur rein ziviliſatoriſch: England. Die Engländer waren ſeinerzeit die erſten modernen Menſchen nach der prak-

tischen Seite, aber sie sind es bis heute noch nicht nach einer irgendwie ästhetischen oder philosophischen. Zivilisatorisch hat England tabula rasa gemacht mit allen alten Lebensformen und die Erde mit einer gewaltigen magna charta ihrer Verrationalisierung und Vermaschinierung bedeckt: aber nun auch zu den entsprechenden neuen Geistesformen vorzudringen, dazu war es unfähig. Das England gerade des neunzehnten Jahrhunderts war das Land großer Techniker und Industrieller, großer Biologen und Soziologen, großer Verwirklicher und Vernatürlicher — Darwins gleichermaßen wie Stephensons. Und ihre Anwender und Ausdeuter zogen erst recht immer nur die utilaristisch-sachliche Konsequenz aus dem Material, das zu gewinnen gelungen war — doch zur phantastisch-schöpferischen Konsequenz schien man viel zu ökonomisch befangen, viel zu egoistisch gebunden, viel zu seelisch unfrei. An diesem toten Punkt der geistigen Entwicklung war man im Grunde allerdings schon in der Renaissance angekommen: damals gelang in England wie in Deutschland die wahre Erneuerung der Menschheit, die wirkliche Geburt einer neuen Kunst, die tatsächliche Hinaufführung zu einer germanischen Kultur. Die romanischen Renaissanceleute, eben weil sie auf halbem Wege zur Antike standen, schufen sogar noch zur Hälfte nach rückwärts, hellenistisch, die germanischen dagegen, Shakespeare so gut wie Dürer und Rembrandt, schufen in Wahrheit nach vorwärts, neumenschlich. Damit stockte jedoch in England die Bewegung, und heute ist es, während sie in Deutschland später wieder durchbrach, als habe sich England mit Shakespeare und der Shakespeare-Generation geistig wie ausgegeben. Der Puritanismus kam über das Volk und purierte es so gründlich, daß von seinem vormals blühenden Leben jetzt nur noch das dürre Gerippe zurückblieb. Ein Volksdichter wie Burns, ein Libertin wie Byron und nach ihm die Byronianer, ein paar kräftige Landschafter, ein paar feine Portraitisten: das war alles in zwei Jahrhunderten, die noch dazu nach außen und nach innen so gesichert waren, wie sie keinem zweiten europäischen Volke in derselben Zeit gegönnt gewesen sind. Und dabei waren auch diese wenigen Erscheinungen, monumental so wenig

wie universal, nicht so sehr ein allgemein englischer Ausdruck, als ein rein subjektivistischer, einer von Englands Ausnahme und Gegenteil. Englands eigener Ausdruck, aber ein bitterböser, und in einem andern Sinne, als es selber es wünschen könnte, war schon viel eher Hogarth — Englands Narr. Es sei denn, man ginge noch weiter und dächte als an seinen allereigentlichsten Ausdruck, wenigstens von der Menge aus, an jene ungeheure Masse von sentimentaler Familienliteratur, mit der es sich in den letzten zwei Jahrhunderten versorgt hat und die nun über dem Lande liegt wie eine einzige ungeheure Plattheit — in ihr fand sich das englische Gefühlsleben wieder. Eine Musik bekam man überhaupt nicht: das englische Volk ist das einzige germanische, das keinen nationalen Rhythmus erhalten. Und ebenso bekam man keine Philosophie: wenigstens keine, die die nationale Kristallisation eines derartigen Rhythmus im Gedankenleben gewesen wäre. Die englischen Denker, die da sind und die wir Philosophen zu nennen uns gewöhnt haben, wir mögen Locke nehmen, wir mögen Hume nehmen, zeigen alle jenen fatalen Zug der Verständigkeit, der auch den Geist in die Grenzen der erfahrungsmäßigen Nützlichkeit einschließen will. Was will ihre äußere Klugheit bei innerer Öde besagen gegen die wilde Genialität der Denker selbst Frankreichs, Diderots oder Rousseaus!

So steht das englische Volk an der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert da: auf seinen Reichtum und seinen Fleiß gestützt, aber in der Seele arm und bloß — ein ins Materialistische entartetes Germanentum, dessen das idealistisch erhaltene sich schämen muß, und geradeso unersättlich in seiner Gier nach äußeren Gütern, wie wir sonst immer in unserem Drang nach inneren Reichen gewesen sind. Daß aber auch die politische Machtstellung einer solchen Nation sich auf die Dauer unmöglich erhalten kann, das wissen wir vom Schicksal aller ähnlichen Völker her. Gewiß gehört Kraft dazu, sich eine Machtstellung wie die seine überhaupt zu erringen, aber um sie auch zu behaupten, will diese Kraft genährt sein nicht immer bloß von Interessen, sondern geführt von Ideen. Der Geist ist es nun

einmal, der ein Volk geradeso wie einen Menschen als Ganzes zusammenhält – nicht aber die Vernunft und der Magen. Und so wird auch England zu den Völkern gehören, denen Korinth und Karthago ein für allemal das unausweichliche Schicksal gewiesen hat. Zwischen dem Augenblick, in dem dieses Schicksal sich erfüllt, und heute, da es sich kaum erst angekündigt, mögen vielleicht sogar noch manche günstige Wendungen für England kommen: Kriege mag es gewinnen, als ob es Geschäfte wären – aber entrinnen kann es ihm nicht. Ein solches Volk ist bereits, bei aller scheinbaren Jugend, längst schon ein altes Volk: und über das haben sich von je die jungen Völker am Ende doch immer sieghaft hinausgerungen, sobald ihre Stunde gekommen war. Ein solches Volk trägt sein Urteil bereits gesprochen in sich selbst: in seinem Nationalcharakter – dort kann man das Schicksal an seinem Werk sehen, langsam, aber ohne Erbarmen. Schon ist England heute zum sechsten Weltteil geworden, schon hat es sich losgelöst nicht nur von der übrigen Menschheit, sondern auch von der eigenen Rasse, und sich damit selbst zu deren natürlichem Gegner erklärt: dieser Egoismus rächt sich, und vielleicht wird es ein metaphysischer Witz der Weltgeschichte sein – aber ein schwerer, ernster, blutiger Witz – daß ein germanisches Volk berufen ist, die Schmach zu rächen, die England dem Germanentum angetan. Denn dem Helden, nicht dem Händler gehöre die Welt!

Geradeso arm wie England an großen Erscheinungen in den letzten dreihundert Jahren, die über die Entstehung einer neuen Erde entschieden, eher schon so reich wie Italien, wie Frankreich, wie England selber im Mittelalter und in der Renaissance gewesen – geradeso reich war in dieser Übergangszeit Deutschland. Politisch lag es darnieder, war zerfetzt, zertreten, zerstampft, zivilisatorisch dem Erdboden beinahe gleichgemacht oder in Winkelformen zurückgedrängt: aber trotzdem war es, als ob aus jedem Riß, in den es staatlich zerklaffte, aus jeder Wunde, die ihm volklich geschlagen ward, ein zorniger Zeuge nach dem andern stieg, der der Menschheit bewies, welche Innenkraft in der Nation ungeschwächt noch erhalten lag. Rastlos und immer von neuem haben in diesen dreihundert

Jahren deutsche Mütter deutsche Denker und deutsche Dichter geboren, die auf jede politische Demütigung mit einer Geistestat antworteten, die der Gegner nicht aufweisen konnte, auf jede aufgezwungene Bindung seiner äußeren Macht mit einer Auslösung seiner inneren Mächtigkeit, auf jeden verlorenen Krieg mit einem großen philosophischen System oder einem großen künstlerischen Gebilde. Und um so großartiger war das Schauspiel, als es sich fast unmittelbar anschloß an die erste zentrale Leistung des Deutschtums in der Weltgeschichte, zu der kein anderes Volk fähig gewesen: an die Reformation. Schon von dem frühen Mittelalter an, schon seit den großen ritterlichen Dichtern und den großen bürgerlichen Mystikern, hatte das Volk in unerhörter Unerschöpflichkeit Männer auf Männer hervorgebracht: und ihr unterirdisches Ziel war immer nur diese Reformation gewesen, die Befreiung des Geistes. Das war die Tat, die Deutschland zunächst einmal der Tat des Romanentums entgegenzustellen hatte: der Renaissance, der Befreiung des Schaffens. Deutschland brach unter dieser Tat zusammen: es war der Preis, den es an Europa bezahlte — aber geistig, wie die Tat gewesen war, konnte nichts sie verhindern, geistig auch jetzt noch im Deutschtum weiterzuwirken. Selbst Italien fühlte nach der Renaissance das Bedürfnis auszuruhen, als ob es der Menschheit genug gegeben, als ob es ihr zum mindesten alles gegeben hätte, was es zu geben hatte. Von Frankreich gar nicht zu reden, das sich gerade jetzt galanten oder skeptischen Müßiggängen überließ und nur aus deren Rückwirkung den Beitrag zur Menschheitsentwicklung vorbereitete, der dann der französische sein sollte: die Revolution, die Befreiung der Gesellschaft. Deutschland dagegen arbeitete weiter, und wie ein Krampf ging es durch die drei Jahrhunderte, die auf den Dreißigjährigen Krieg folgten, um die deutsche Kultur, die der politische Niedergang weggeschwemmt hatte, wie das Meer eine versunkene Stadt, doch noch, und wär's auch nur geistig, herauszuringen. Aus dem protestantischen Schlachtgesang wurde die deutsche Musik, aus der protestantischen Gesinnung die deutsche Philosophie geboren: Luther hat Bach und Luther hat Kant in unser Leben geleitet.

Künstlerisch wiesen uns Lessing und Herder vom Romanentum weg und zum Germanentum hin. Das deutsche Lied, das mit Walter von der Vogelweides entzückender Rede verstummt war, erklang wieder: Dichter gaben ihm Worte, Musiker Töne. Das deutsche Drama, das stecken geblieben war im Tumult der selber tragischen Zeit, wurde wieder aufgenommen: eine wilde Vorläufer-Generation schuf ihm das Rippenwerk, Goethe schloß das erste Fleisch darum und Schiller blies ihm den ersten Geist ein. Und sie alle, Goethe und Schiller voran, und zusammen mit ihnen noch hundert Andere, wirkten eine mächtige Erneuerung in die Nation, schlossen sie, die im Blute noch immer verbunden war, auch im Geiste zusammen und bereiteten sie so darauf vor, auch noch einmal wieder als Körper eine Einheit zu sein.

Und dieser Augenblick kam. Zur persönlichen Freiheit, die wir uns nach innen in Dingen des Geistes und des Schaffens so fest gewahrt, trat, vorbereitet von ihr, endlich die politische nach außen. Am Ausgange des neunzehnten Jahrhunderts stand Deutschland auch seiner Macht nach dort, wo es seither nur — gewohnt hatte: im Mittelpunkt Europas. Europa selber, das altgewordene, brauchte diesen Mittelpunkt, in dem es seine Vergangenheit mit allem, was ihm noch an Zukunft bevorstand, verbinden und um den es sich schließen konnte, um von hier aus in die Kämpfe der nächsten Jahrhunderte einzutreten, die keine Kämpfe von Ländern und Völkern, sondern nun von ganzen Erdteilen, Kulturen und Rassen sein werden. Die alten romanischen Völker konnten diesen Mittelpunkt nicht mehr abgeben: so mußte ein junges heran. Daß sich in unseren Kriegen dies Verhältnis entschied, zunächst auch das Verhältnis zu uns selbst: wer eigentlich Deutschland sei, der protestantische Norden, vom jungen Preußen pionierhaft geführt, oder der katholische Süden, vom alten Österreich kulturell repräsentiert — das war der Sinn dieser Kriege, für Europa. Für uns selbst jedoch lag nun, nachdem die Entscheidung gefallen, ein ganz anderer Sinn, als der politische, am nächsten: der kulturelle.

Darüber dürfen wir uns keinen Augenblick im unklaren

sein: mit diesen Kriegen, mit der deutschen Einigung, mit der nationalen Synthese ist nicht der Endpunkt, sondern erst die Ausgangsmöglichkeit unserer Entwicklung erreicht. Das Ziel bleibt: die deutsche Kultur. Doch auch das dürfen wir anderseits keinen Augenblick vergessen: daß wir zu diesem Ziele heute überhaupt erst die Voraussetzung haben, seit dem Mittelalter zum ersten Male wieder. Nur wird es sich dafür, jetzt oder nie, auch entscheiden müssen, ob wir dies Ziel tatsächlich erreichen oder nicht: zum zweiten Male wird uns die Vorbedingung zu ihm nicht mehr gegeben werden. Ließen wir sie jetzt ungenützt vorübergehen, zeigte es sich, daß der Rausch der Erhebung nur zu Schlachtensiegen aber nicht zu Geistessiegen taugte, dann würden eben doch wieder andere und noch jüngere Völker an der Reihe sein und wir selber nichts als ein Übergang zu ihnen. Nicht als ob uns die politische Vormachtstellung genommen werden könnte. Militärisch sind wir gesichert. Ziviliſatorisch nehmen wir die Führung. Ökonomisch fällt sie uns infolgedessen mehr und mehr zu. Schon ist das Land dem Volke zu eng geworden, es bricht über seine Grenzen und führt uns ganz von selbst zu dem Punkt, wo wir in eine Weltpolitik einbiegen müssen, um ein Weltvolk zu werden. Aber um all das handelt es sich nicht so sehr, weil es uns innerlich nicht genügen würde: es bleibt unsere Bestimmung, zu der unsere ganze Entwicklung hingedrängt hat — die Schaffung der deutschen Kultur. Das Versprechen will gehalten sein, wie es jene deutschen Männer so zahllos und unerschöpflich gegeben, die in der Zeit, da das Leben über dem deutschen Volke zusammenbrach, nicht abließen, aus dem Geiſte zu schöpfen — jetzt will es gehalten sein, da das Leben sich von neuem für uns erhob! Wir müssen ein Weltvolk im Geiſte sein, wir müssen Epoche im Geiſte machen, nicht nur repräsentativ, nicht nur militärisch, nicht nur industriell, und wir müssen den Ausdruck dieses Geiſtes in Worten und Werken überall hin über die Erde tragen und den Völkern mit unserer Kultur eine Weltkultur geben, wie noch immer der Ring der Nationen von einer einzelnen Nation ihr Kulturimperium empfangen hat.

Auf dem Wege sind wir. Wenn wir die Etappe, die

unmittelbar hinter uns liegt, groß sehen, die Evolution, in der wir augenblicklich stehen, groß nehmen, nach rückwärts und nach vorwärts in ihrem Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung, dann haben wir in unseren neuen politischen Verhältnissen den entscheidenden Schritt weiter getan auch zu neuen geistigen. Goethe, an der Wende von der alten zu der neuen Welt, blieb nicht der letzte Deutsche, der monumental schuf, weil er national und universal zugleich schuf. Nach ihm ist Wagner gekommen, hat aus dem Geiste des Mythos unser Musikdrama geschöpft und die Nationen mit ihm erobert. Nach ihm ist Nietzsche gekommen und hat die Menschheit im unerhörten Symbol ihrer Entwicklung so weit über sich selber hinausgewiesen, wie das von keinem Volk aus noch möglich war. Und heute, nachdem die Väter die Schlachten geschlagen und, ohne es selber zu wissen, den Söhnen das Vermächtnis einer kommenden deutschen Kultur hinterlassen, ist in der neuen Generation der Gedanke an sie schon beinahe Bewußtsein, oder, wenn noch nicht, doch tiefes, heftiges, gärendes Gefühl geworden. Auf jeden Fall ist heute überall Vorstoß und Ansturm. In der Lyrik, im Drama hat sich ein Wandel zu einem vollständig veränderten Ausdruck vollzogen: und gerade hier besitzt das deutsche Volk in seiner unausgebrauchten Sprache, wie kein germanisches sonst, die Gewähr, daß es überhaupt Neues zu schaffen vermag — geradeso wie wir andererseits, im inhaltlichen Zusammenhange damit, ein Volk, immer Wiens alten Kulturkreis ausgenommen, noch ohne jegliche Spur von dekadenter Literatur sind. Und von der Dichtung greift die Bewegung jetzt auf die anderen Künste über, vom Gedanken auf das Leben. Architektur, Plastik und Malerei wollen wieder, wie in den ganz großen Epochen, zu einer einzigen Kunst werden: schon sehen wir den Architekten, wie er dem Maler Flächen und dem Bildhauer Plätze schafft. Ein moderner Stil entsteht: aber während die Romanen sich grundsätzlich unfähig zu ihm erweisen und ihn noch mit den Unnaturformen von Barock und Rokoko durchsetzen, während die Engländer ihn versentimentalen, die Amerikaner ihn verpraktischen, sind die Deutschen die einzigen, die ihn voll aufnehmen und zu dem zu machen suchen, was er

sein muß, zu einer Materialisation ihres spirituellen und nationalen Daseinsinhaltes auch im täglichen und öffentlichen Leben. Noch sind wir gewiß nicht auf der Höhe der ganzen Entwicklung: aber das ist ja gerade das Herrliche der Zeit, daß es noch in einem fort hinangeht und immer weiter hinan, daß wir noch weitab von dem Gipfel sind, aber damit auch weitab von dem Punkte, hinter dem es dann unaufhaltsam wieder hinabgehen müßte, während so noch Lust und Wille am Werk sind und das ganze Wunderland unserer Möglichkeiten vor uns liegt. Über eine Zeit als Summe ihrer Einzelheiten kann man sich vielleicht täuschen, solange man in ihr steht und noch nicht das Maß der Jahrhunderte zu ihr hat. Doch über den Drang einer Zeit kann man sich nicht täuschen: von ihrem Vulkanischen aus kann man schließen, wohin ihre Wirkungen einst fallen werden — und das Vulkanische in Deutschland ist heute seine Lust und sein Wille zur Kultur.

Dagegen will es sogar nichts besagen, daß dieses selbe Leben noch schwere Unerträglichkeiten mit sich schleppt, die sich äußern können bis zu Unzufriedenheiten und Verzweiflungen, Klagen und Anklagen: auch sie sind doch nur die Kehrseite mächtiger Lebenssteigerung. Und gelingt dieser Lebenssteigerung dann das, was sie will: die Einheit des Lebens aus dem Geiste heraus — so wird sich mit ihr auch ganz von selbst gar mancher Zwiespalt wieder schließen, den sie stofflich ins Leben des Einzelnen riß. Ein Rest Menschliches freilich bleibt immer und ist noch in jeder Zivilisation, in jeder Kultur geblieben: es wäre Vollkommenheitswahnsinn, zu glauben, daß wir Menschen je dahin kommen würden, ihn wegzutilgen — wir müßten uns denn selber hinwegtilgen. Bis dahin jedoch sind Unglück und Elend geradezu notwendig für uns, weil sie uns nicht ruhen lassen im tierischen Leben, sondern uns weitertreiben, nicht zur menschlichen Vollkommenheit, wohl aber zur menschlichen Vervollkommnung hin. Nur das Sinnlose müssen wir aus Unglück und Elend wegzunehmen suchen, alles, was unser Leiden unzureichend begründet erscheinen läßt, das begründete Leiden dagegen mit voller Erkenntnis seiner höheren Zwecke, die nicht in der Person liegen,

sondern im Volke, in der Allgemeinheit, wenn man will, in der Menschheit, zu tragen lernen – und so gesehen, sind wir sozial weiter gekommen, als je eine Gesellschaft, und gerade die der Antike und der Renaissance, gestanden.

Gefährlicher ist schon ein anderes: daß auch das geistige Deutschland wie geteilt ward in zwei Lager, und zwar solche, die grundsätzlich unversöhnbar erscheinen: in das eigentlich kulturelle und neben ihm her das offizielle. Das offizielle Deutschland will die Aufgaben der Zeit nur nach ihrer zivilisatorischen Seite begreifen: nach der militärischen, administrativen, industriellen, alles in allem nach ihrer repräsentativen Seite. Und es muß rückhaltslos zugestanden werden, daß es Deutschland heute in der Tat so persönlich, so charakteristisch, so national repräsentiert, wie man das außer Amerika von keinem zweiten modernen Völkergebilde sagen kann. Aber ebenso rücksichtslos muß auch gesagt werden, daß es nach der schöpferischen Seite ohne jeden Zusammenhang mit der Nation ist, ohne jeden Anteil an ihrem inneren Ringen, ohne jedes Verständnis für das, was einmal das Beste und Ewigste der Zeit sein und sie im Geiste repräsentieren wird. Man hat diesen Zustand oft mit dem des Zeitalters Ludwigs des Vierzehnten verglichen: doch nichts wäre unrichtiger als das — es ist eine durchaus deutsche, beinahe preußische Erscheinung. Während des Barock gab es überhaupt nur ein offizielles Frankreich, und das Schaffen der Zeit, die gesamte französische Klassik, war sein Ausdruck, indes das Volk selbst schöpferisch geradeso unbeteiligt blieb, wie es leer ausging. Bei uns dagegen steht dem offiziellen Deutschland noch schroff jenes kulturelle gegenüber: und eben hier haben wir es erleben müssen, daß alles, was das erstere leistet, überhaupt kein Schaffen ist, sondern Karriere, Lieferung, Fabrik, künstlerisch vollständig bedeutungslos und an sich bloß deshalb bedauerlich, weil es mit seinen ohnmächtigen Kopierungen und Zerkomponierungen aller alten Stile der Ausbreitung des neuen Stils den nötigen Raum wegnimmt. Freilich ist die ganze Frage schließlich nur eine Generationswechsel-Frage – weil's nämlich schon sehr bald in Deutschland überhaupt keine Kräfte mehr geben wird, die noch fähig wären, nach

rückwärts zu schaffen. Inzwischen ist es nur ein Ärgernis für alle kommenden Zeiten, daß in dieser maßlosen Weise Raum verdorben werden darf: eine Stadt wie Berlin beispielsweise ist zweifellos berufen, in den nächsten Jahrhunderten dieselbe Rolle zu spielen, die etwa Paris in den letzten gespielt hat, aber anstatt ihr diese Rolle ästhetisch zu erleichtern, hat sie ihr das offizielle Deutschland bis ins Nicht-wieder-gut-zu-machende ästhetisch erschwert, indem es aus ihr eine Ablagerungsstelle von allem machte, was es auf Deutschlands Akademien noch an Epigonentum und Dilettantismus gab. Um so größer allerdings ist dafür auf der anderen Seite, im kulturellen Deutschland, der Ehrgeiz, der Glaube und die Begeisterung, hier wie überall der Zeit, dennoch und trotzdem, ihren eigenen, unerborgten, nur ihr gehörigen Ausdruck, ihren wahren, einen und einzigen Stil zu geben — dadurch, daß man, und wär's unter den größten äußeren Mühen, unentwegt weiterschafft — nach vorwärts.

Darüber, daß das geschieht, wie über unsere ganze Entwicklung, wacht die große innere Kulturpartei, die es, die Geister unsichtbar verbindend, in Deutschland heute gibt. Vielleicht wird sie sich auch äußerlich noch einmal zusammenschließen, alle unseren kleinen politischen Parteien durch eine große nationale erlösend: beiden Teilen, dem offiziellen Deutschland wie dem kulturellen, dem Staat wie dem Volk würde sie wenigstens gleich not und gleich gut tun: denn beide wollen sie ja doch schließlich dasselbe — die Größe Deutschlands. Nur eine solche Kulturpartei könnte am Ende auch, während sich die tiefsten und feinsten Aufgaben der Zeit ganz von selbst durch das Individuum lösen, die letzten, die schwersten, die eigentlichen Volksaufgaben zu ihrer Lösung bringen — wie jene, die so unbedingt gefunden werden muß, wie die Versöhnung von Sozialismus und Nationalismus, von Massenkraft und Einzelkraft, von Menge und Mensch. Doch so oder so: die Hauptsache bleibt, daß der Geist des deutschen Volkes heute gut und gesund ist, mächtig und platzbegehrend in der Welt — von innen heraus wird er zu seiner Bestimmung schon kommen und von außen her, wo dieses außen auch liege, und wär's im eigenen

Körper, kann nichts mehr ihn hemmen. Ganz andere Gefahren haben wir bestanden: zweitausend Jahre liegen hinter uns, seitdem wir aus der Wildnis in die Menschheit wanderten, zweitausend Jahre haben uns mit Dunkel überschütten wollen, und es ist ihnen nicht gelungen — jetzt, da die alten Völker um uns zusammenbrachen, gilt es, zusammen mit allem, was in der Menschheit aufrecht steht, zur Helle weiterzuwandern.

Jüngste Völker.

Wir werden nicht allein gehen: mit uns ziehen dieselbe Heerstraße zur Zukunft jene beiden anderen Völker, noch jünger als wir und eben darum vielleicht minder fest noch gegründet, erst suchend vielleicht, wenn nicht irrend, doch uns geradeso freundlich verwandt, wie feindlich abgewandt aller stürzenden Welt — die Slaven und die Amerikaner.

Die Zukunft, die Rußland vor sich hat, ist schwer, und manche meinen, verzweifelt. Aber man darf sich durch vorübergehende politische Konstellationen in seinem Urteil über ein Volk nicht irre machen lassen. Hundert Jahre sind heute erst verflossen, und wir selbst hatten unser Jena: wer weiß, ob Rußland in hundert Jahren nicht zu seinem Sedan gekommen sein wird? Es dürfte in Indien liegen: dort, wo seine „weiße", seine „heilige" Bestimmung es hinweist. Schon hat es, als es das Unglück erfuhr, in eine äußere Krise hineinzugeraten, gleichzeitig das Glück gehabt, daß dadurch endlich auch seine innere Krise aufbrach. Nun hängt alles davon ab, in welchem Maße es die Kraft besitzt, den Zusammenbruch, was er auch an Verheerungen bringen möge, national zu überdauern. Und im russischen Volke liegt diese Kraft: sie liegt in der schlummernden Masse, wie sie sich unklar bewegt fühlt durch Träume von einer großen und freien Entäußerung des Seins in einem reinen und hellen Leben, nach dem die russische Seele sich sehnt. Und

sie liegt vielleicht sogar im russischen Zarengedanken, der geradeso das notwendige Produkt der russischen Geschichte ist, wie der deutsche Kaisergedanke der der deutschen Geschichte, und den keines von beiden Völkern ungestraft, ohne sich selber mit der Tradition auch die Basis zu entziehen, aufgeben dürfte — am wenigstens aber das russische. Man vergißt so leicht, daß das russische Volk zu neun Zehntel ein Chaos von Kindern und Unmündigen ist und daß ihm namentlich in seinem Stamm, in seiner Bauernschaft, der Zarengedanke eine ganze Mythologie ersetzt, indem er hundert Millionen von Menschen durch den patriarchalischen Glauben an einen Gott verbindet, von dem sie wissen, daß er auf der Erde wohnt und für sie sorgt — hier kann nicht so ohne weiteres umgestürzt, sondern muß langsam entwickelt werden. Anderseits liegt gerade in dieser Kindlichkeit und Unmündigkeit der Wert des russischen Volkes: über hundert Millionen Menschen könnte man einfach hinweggehen, wenn sie Chinesen wären, Ungeziefer der Erde, aber mit hundert Millionen Menschen muß man rechnen, wenn sich in ihrer Rückständigkeit und Einfalt eine so tiefe Gottahnung, eine Wirklichkeitsmetaphysik, eine Naturmystik verhüllt, daß sie das Volk zum religiös begabtesten unter allen lebenden macht. Gerade deshalb aber wird es ruchlos, wenn der Herrschergedanke, der Gewalt über die Gefäße hat, in die diese Innenkraft gegossen ist, diese Rückständigkeit und Einfalt zu egoistischen Zwecken mißbrauchen und um ihretwillen die gesamte Entwicklung, statt sie organisch zu fördern, autokratisch unterbinden will. Dann muß schließlich aus dem Volke heraus die Rache kommen und es sich, empört, seine Befreiung erzwingen. An diesem Scheidewege steht das russische Schicksal heute, steht dort, wo seine Vergangenheit und seine Zukunft sich trennen, wo es sich entscheiden muß, ob dieses Schicksal sich gewaltsam oder gütig vollziehen wird.

Im russischen Volkscharakter selbst liegt die Wahrscheinlichkeit eines gütigen Ausgangs. Auf jeden Fall würde aber auch das russische Volk, weil es sich um einen gesünderen, unverbrauchten und unverdorbenen Organismus handelt, aus einer russischen Revolution, sobald sie erst einmal zum Austrag

gekommen und Recht wieder Recht geworden, schneller und sicherer hervorgehen, als seinerzeit das französische Volk aus der seinen — wie denn überhaupt beide Bewegungen gar nicht mit einander vergleichbar sind, so wenig, wie ein altes Volk mit einem jungen. Als das französische Volk einst in die französische Revolution eintrat, da wollte es zivilisatorische Veränderungen, eine vollständige Neuregelung seiner Verhältnisse. Das russische Volk dagegen stellt seine zivilisatorischen Forderungen, wie die der Konstitution, nicht um ihrer selbst, sondern nur als Mittel zu einem höheren Zweck: es will seine Weltanschauung und aus ihr heraus seine ethische und aesthetische Kultur haben — jeder einzelne will sich nicht als Bürger, sondern als Mensch fühlen. Schon deshalb ist Rußland, im Gegensatz zu Frankreich, auch nie groß an Agitatoren und Polemikern, die mit furchtlosen Agressiven das russische Volk zu befreien strebten, wohl aber groß an Dichtern gewesen, die die russische Seele offenbarten und ihr still und geheimnisvoll, aber nicht aufreizend und laut, die Form des russischen Menschen der Zukunft suchten. Das schärfste russische Tendenzstück, Gogols „Revisor", war selbst für den russischen Staat keine Gefahr, und die anderen russischen Dichter haben sich überhaupt vom Tendenziösen fern gehalten. Sogar Tolstoi, der eifernde Greis, ist mehr ein Segner der russischen Seele, als ihr Erreger: freilich erscheint er durch die Art, wie er segnet, eher ein innerer Gegner der russischen Entwicklung als ihr Förderer, denn er ergreift das Volk zwar da, wo es wurzelt, zugleich aber auch da, wo es stockt, und bestätigt es so in allem noch, was es innerlich aufhalten kann, anstatt es innerlich, vom Quietismus zur Energie, zu erlösen. Priesterlich-asketische Züge hat das russische Volk schon von sich aus genug: was ihm fehlt, sind die heroisch-vitalen, die es allein nach vorwärts zu bringen vermögen. Sie hat Dostojewski als erster gegeben, hat als erster energetische Furchen in die problematische Physiognomie des Slaven gegraben: sein großes Werk ist ein einziges Epos vom russischen Menschen, der da steht und sich der Dumpfheit seiner inneren Bindung zu entwinden sucht, der da steht und ringt auf seinem inneren Golgatha,

ein Beter halb und halb ein Verbrecher, und nach der Wahrheit und dem Licht seiner Zukunft verlangt. Bei Dostojewski setzt denn auch, während Tolstois Schaffen ihr eigenes Ende ist, die Weiterentwicklung der russischen Dichtung ein: und auf Dostojewski, den echt russischen, den sakrosankten, den epileptischen Menschen, in dem sich unter Zuckungen die slavische Mystik zum ersten Male der modernen Zivilisation vermählte, berufen sich alle, die — wie Mereschkowski — die russische Hoffnung teilen und von der russischen Bestimmung glauben, daß sie dem seelischen Leben der ganzen Menschheit die tiefen Erneuerungen geben wird.

Denn weithinaus sind längst schon die Ahnungen der russischen Jugend geworfen — und Ahnungen trügen nicht. Wenn sie sich alle aber, die evolutionistischen wie die revolutionären, die nationalen wie die anarchistischen, dahin vereinen, daß das Rußland der nächsten Jahrzehnte und Jahrhunderte vom Byzantinismus befreit werden muß, daß der Byzantinismus höchstens dem russischen Stil die nationalen Linien zuführen wird, daß er in Rußlands staatlichem wie persönlichem Leben dagegen, wofern er als Prinzip der Zukunft beibehalten würde, nur in einem schauerlichen Kataklisma endigen könne — dann sind die nationalen und evolutionistischen Ahnungen die fester gegründeten, während die anarchistischen und revolutionären schwarmgeistig im Unklaren tappen, dann liegen nur die ersteren auf dem Wege, die letzteren aber auf einem Irrwege zur russischen Zukunft: denn die ersteren rechnen mit der Gesundheit des russischen Volkes, die letzteren aber mit seinem Wahnsinn.

Freilich, das russische Volk ist so gesund, so erdhaft und frisch, daß es auch die letzte und äußerste Erschütterung, den Aufruhr seiner ganzen hundert Millionen, und sollte er über Menschenalter sich hinziehen, noch überstehen würde. Und selbst wenn das Slaventum, so wie es heute politisch abgegrenzt ist, darüber national auseinanderfiele — es würde sich doch national wieder zusammenschließen. Das russische Volk, in all seiner stoischen Demut und zugleich doch rassigen Wildheit, gehört nun einmal zu den innerlichen Völkern, die nicht untergehen können,

ohne ihren Beruf auf der Erde auch äußerlich erfüllt zu haben: nicht umsonst ist es mehr als ein tatarisches Volk, das die Wüste, die es einst ausgespieen, wieder verschlingen könnte, nicht umsonst hat es nach der einen Seite seinen indischen, nach der andern seinen germanischen Blut- und Geisteseinschlag. Heute scheint sein Geschick wie mit Blindheit geschlagen — aber dunkel glüht seine Zukunft in ihm selbst.

Vor dem amerikanischen Volke liegt die Zukunft bereits hell: hell nicht von dem Leuchten einer Mystik, wie sie nur in der Seele eines sich sehnenden Volkes aufglimmen kann, sondern hell von dem Glanze des Exzelsior, wie es mit Funken aus dem Willen eines schaffenden Volkes schlägt — hell von dem Strahl des elektrischen Lichtstroms, der aus der Hand der Freiheitsgöttin im Newyorker Hafen über das heranbrausende Weltmeer fließt.

Dabei ist es nicht die moderne Zivilisation allein, deren Amerika heute schon sicher ist: auch die Wendung zu einer Kultur, freilich unter ganz anderen Bedingungen, als europäische Völker sie haben könnten, ist schon getan. Die moderne Zivilisation gehört ja auch England, als Imitationsfrage selbst Japan, als Luxusfrage selbst Rußland an: hochtalentiert, aber ohne sie auch nur um einen einzigen Gedanken zur Kultur weiterzuführen, hat Japan sie glänzend adaptiert; und genial unbekümmert, aber so unsolid wie nur möglich, hat Rußland sie in seinen inneren und äußeren Expansionen mitgemacht. Am besten zeigt natürlich der Vergleich mit dem blutverwandten England, welche Stufe es ist, um die Amerika bereits höher steht: wie es sich zu einem Zivilisationslande von der Art Englands verhält gleich einem Sparta zu einem Korinth, gleich einem Rom zu einem Karthago. Sparta konnte das Geschick Griechenlands nicht aufhalten, weil es vereinzelt stand und athenische Kultur bereits zu hoch entwickelt war, um sich noch mit spartanischer Ethik zu durchsetzen. In Rom dagegen stand jeder einzelne für die große Allgemeinheit, und ganz wie dort jeder Römer vor allem Römer war, so ist in Amerika heute jeder Amerikaner vor allem Amerikaner: Mensch mit dem Bewußtsein, daß es gilt, nicht die

Laster, sondern die Tugenden der Rasse überall hinzutragen, durchzusetzen und zu befestigen. Diese Tugenden aber sind so groß, machtvoll und ausgreifend, daß sie aus Amerika zum mindesten schon einmal ein Land ethischer Schönheit gemacht haben. Man kann auch das nur ethische Zivilisation nennen: aber auf jeden Fall unterscheidet sie sich von einer bloß ökonomischen Zivilisation, für die eben England das Beispiel ist, so, wie sich sonst nur die Kultur von der Zivilisation unterscheidet. Und so gibt man Amerika denn wohl besser den Ruhm, daß das, was es hat und worin sein Wert liegt, eine ethische Kultur ist. Prachtvoll ist es, wie sich das amerikanische Leben, von Ausgestoßenen Europas der Prärie und dem Urwald einst aufgezwungen, zu einer unerbittlichen Sittlichkeit verhärtet hat, die nun die Nation zusammenhält in einem unantastbaren Familien-, Rechts- und Staatsleben — ähnlich in Wahrheit nur dem der Römer. Auch in Amerika gibt es Korruptionen: die verbrecherischen Elemente, aus denen das Volk neben den puritanischen — die nur in ihm arbeiten statt beten lernten — sich ursprünglich bildete, mußten wohl noch verbrecherisch durchschlagen. In der eigentlichen, der zentralen, nicht der peripherischen Nationalenergie, in der typischen Sinnesart der sich bildenden Rasse schlugen sie dagegen in ihr gerades Gegenteil um: und im Willen seiner geistigen Führer ward Amerika geradezu das Land einer Regelung des Lebens durch Annahme frei, doch fest verpflichtender Grundsätze, die in der Überzeugung von dem Wert und der Wucht der Menschenwürde und der gegenseitigen Konsolidation wurzelten und in einer vital-moralischen Weltanschauung, nicht einer prüd-moralischen, wie in England, mündeten. Und etwas ist wohl so schon gewiß: wenn das Amerikanertum irgendeinen großen Wert auch für die Menschheit geben kann, dann wird es, geboren aus dem Römertum der amerikanischen Rechtlichkeit, das neue, das moderne Recht sein! wie es uns not tut und wie wir es haben müssen, um nicht nach toten, moralinsauern Formeln, sondern nach lebendigen, menschlichen Begriffen wieder Ordnung in unser Leben und unsere Auffassungen von Macht und Entwicklung, Wille und Schicksal

endlich auch zu einer Wirklichkeitsanwendung zu bringen! Diese Aufgabe allein würde schon genügen und dem amerikanischen Volke, auch wenn es sich nur auf sie würfe und an keine weitere heranginge, seine Weltstellung in der Weltgeschichte schaffen.

Doch schon hat es einen Schritt weiter getan: den von der ethischen zur ästhetischen Kultur — den Schritt noch über Rom hinaus. Es bekam keine originale Musik, denn die steckt bekanntlich noch in der primitiven Melodik des Niggersangs. Es bekam auch keine originale Malerei, denn die blieb in Abhängigkeit von England und Frankreich. Aber es bekam eine originale, eine amerikanische Literatur: seine Weltanschauung schlug nieder im Wort und im Gleichnis. Schon mit Poe, in dem alte und neue Welt sich dichterisch kreuzten, entrang sich dem traditionell-romantischen Geist ein fundamental-amerikanischer. Dann aber erhob sich Walt Whitman, Amerikas ungeheuerstes Versprechen, eine Erscheinung, wie Rom sie niemals, wie sie nur Hellas gehabt. Mit einem Schlage ward klar, daß der amerikanische Volksboden auch metaphysische Kräfte in sich barg. Und mehr noch: daß es möglich war, diese metaphysischen Kräfte mit derselben unheimlichen Energie, mit der man in Amerika eine vollständig neue Zivilisation der Erde entstampft hatte, ihr auch ästhetische Kräfte zu entreißen. Walt Whitman selbst aber, der wundervolle Alte, der riesenhafte Geist, das unermeßliche Hirn, in rollenden Ewigkeiten und ganzen Schöpfungen denkend und doch mit dem Kleinsten und Menschlichsten fühlend, in dessen Schatten nun viele Generationen leben und arbeiten können — Walt Whitman selbst aber stand da, als der Dichter des angewandten Monismus, als der Vater einer neuen Wirklichkeitsmythologie, als der Seher des inneren Amerikanismus. Wohl steht er bis heute allein, wohl hat sich seither kein zweiter Name an seinen ersten gereiht: aber gerade das ist ein Zeichen, wie weittragend seine Tat war — so weit, daß sie nun vielleicht für Jahrzehnte, vielleicht für Jahrhunderte dem amerikanischen Volke genügt und dieses selber nichts anderes kann, als den ihm offenbarten Geist in sich aufnehmen und dem Leben wieder einschmelzen, dem er ursprünglich entnommen. Das amerikanische Volk ist nun einmal ein ernstes und sachliches Volk, es

kennt nichts als seine Energie und die Ziele seiner Energie, es ist selber die verkörperte Überwindung aller Problematik: deshalb wird es seine Kräfte nicht in vielen Dichtern zersplittern, sondern hat, wenn es schon Dichter hervorbringt, bloß Platz für solche, die das unbedingt Notwendige geben, während ihm alle anderen nur als geistige Müßiggänger erscheinen würden. Im Sinne dieses Ernstes und dieser Sachlichkeit ist dann die neuere amerikanische Literatur mehr darauf aus gewesen, den Amerikanismus, als Lebensauffassung, als Weltanschauung, wie man ihn nun nehmen mag, logisch und konkret für die Öffentlichkeit festzulegen, statt ihn phantastisch und abstrakt der Nachschöpfung zu überlassen. Doch geradesowenig wie ein Volk, das einmal einen Dostojewski und Tolstoi hervorgebracht, national unterzugehen vermag — geradesowenig wird ein Volk, das einmal einen Walt Whitman aus sich aufsteigen gesehen, die einmal vernommene Stimme mit ewigem Schweigen bedecken. Der Beweis war mit Walt Whitman erbracht, daß im amerikanischen Volke, so wie es sich als Rasse geartet, überhaupt Kunst liegt, neue und große, wilde und unsterbliche Kunst — das war vorerst genug. Kommt aber der Augenblick für das amerikanische Volk, da es von neuem Werke braucht, so wird diese Kunst auch abermalig wieder zur Schöpfung werden.

Mit Amerika schließt sich der Ring der Nationen, den die romanischen eröffnen, um über die germanischen weg am Ende zu Rußland und ihm hinzuführen. In Betracht kommen diese Völker alle für uns und die Zeit: die einen erfüllen mehr die Vergangenheit, um die zweiten kreist spürbar die Gegenwart, die Epoche, der Stil, die dritten weisen hinaus in die Zukunft — und so sind ihre Werte notwendig verschieden. Will man ihr Verhältnis einander kurzweg bestimmen, so kann man vielleicht mit einem einzigen Worte sagen, daß die Deutschen der Zeit die Weltanschauung, die Russen die Seele, die Amerikaner den Willen geben. Dem haben die anderen Völker wenig entgegenzustellen: die Italiener vielleicht ihre Tradition, die Spanier ihre Rassigkeit, die Franzosen jedoch bereits nur ihre Politur, noch dazu sehr leicht phrasisch entartet, indes die Engländer, als Abschluß ihrer geistigen Entwicklung, aus dem Gefühl

wankenden Selbstvertrauens heraus, sich schließlich den Bluff erfanden. Aber ich glaube — Weltanschauung, Seele und Wille, sie genügen auch schon für eine lange Zukunft und eine große Menschheit. Pangermanismus, Panslavismus, Panamerikanismus, nicht nach der Ziffer und dem Idiom, sondern nach dem Geist und der Gesinnung verstanden: das sind die bewegenden Kräfte unserer Entwicklung. Und wäre unser Staatsleben nicht in dieser kläglichen Gelegenheitspolitik befangen, gründete es sich nicht auf Zwei- und Dreibünden von Völkern, die auch nicht das geringste miteinander zu tun haben, jungen und alten, gesunden und verdorbenen, germanischen und romanischen Völkern wahllos durcheinander, sondern könnte es sich endlich zu einer bewußten Rasse- und Pionierpolitik bedingungsloser Zukunftsvölker entschließen, so würde damit die Entwicklung der Menschheit auch politisch gesichert sein, während die Geschichte so wohl wieder den Umweg nehmen muß um Blut und Gewalt, um zu ihrer Bestimmung zu gelangen.

Weltanschauung ist der Geist, der zum Himmel sich wölbt, Seele ist der Geist, der der Erde entsteigt, Wille ist der Geist, der Gegenwart und Zukunft verbindet. Weltanschauung ist der Geist der Höhe, Seele ist der Geist der Breite, Wille ist der Geist der Länge. Hier liegen die drei Dimensionen des modernen Völkerlebens, in denen sich das Schicksal der Menschheit erfüllen wird, ohne daß ein Zufall an ihm auch nur zu rütteln vermöchte.

Der Stil.

Die letzte Wahrheit einer Zeit über sich selbst ist ihr Stil. Mit dem Stil einer Zeit ist ihr Dualismus von Stoff und Form überwunden. Mit dem Stil einer Zeit hat man das Ewigkeitsmaß, mit dem sie sich monistisch selber bemißt. Mit dem Stil einer Zeit kennt man das Gesetz ihrer natürlichen Zuchtwahl, angewandt über die Menschheit hinaus auf die Werke der Menschen, in letzter Linie, da Kunst die äußerste Steigerung menschlichen Schaffens ist, ihrer künstlerischen Werke.

Eine neue Stilbildung ist immer erst möglich, wenn die alte, die ihr unmittelbar vorherging, sich vollständig erschöpft, sich womöglich bis zum Klischee erniedrigt hat — und wenn anderseits inzwischen von dem Leben eine derartige Menge von Rohstoff heraufgefördert wurde, daß er zu einer neuen Synthese genügen kann. Vorher jedoch, solange die alte Stilbildung immer noch gewisse Verfeinerungsmöglichkeiten besitzt und das Material zu der sich bildenden neuen Synthese immer erst im Elementarischen steckt, bleibt einer Zeit nichts anderes übrig, als haltlos zwischen Epigonentum und Progonentum hin und her zu pendeln, den alten Stil bis zum Überdruß zu wiederholen und den neuen bis zur Verzweiflung zu suchen.

Unsere Zeit hat sich aus einer derartigen Übergangsphase jetzt zur Freiheit über sich selber hinausgerungen und schickt sich an, die Zeitmetamorphose im Sinne der neuen Anschauungs-

weiſe zum Typiſchen zuſammenzufaſſen, die Zeitphänomene zum Definitiven ineinanderzurunden, die Zeitdynamik zur Zeitmechanik zu bändigen. Die Periode des kollektiven Naturalismus, die unmittelbar vorherging, hatte noch keinen Stil: aber ſie war gleichzeitig eine Periode der Natürlichkeit — und ſo bereitete ſie den Boden, lehrte uns das Vergeſſen der Vergangenheit, lehrte uns die Hochachtung vor der Wirklichkeit und ſchuf uns damit überhaupt erſt wieder die Möglichkeit, aus uns ſelbſt heraus wir ſelber zu ſein. Das war ein äußeres Moment, wichtiger war das innere: daß wir überhaupt jemand waren, daß — welch ein Zeichen der Zeit! — der feſſelnde Geiſt des Peſſimismus ſich befreit hatte zum überſchwenglichen Optimismus, daß Lebenswille und Schaffensfreude allenthalben aus jungen Völkern hervorbrach, und ſie die Erde bedeckten mit der gigantiſchen Viſion einer neuen Ziviliſierung. Von dieſer veränderten Ziviliſation, die der kollektive Naturalismus uns ſehen lehrte, bekam dann unſer Stil ſeine Grundlinien, bekam ſeine allmähliche Entſtehung, wie ſie ſich langſam heraushob aus dem Chaos der tauſend neuen Dinge, ihre ſtärkſten Anhaltspunkte, ließ er ſelber ſich von ihrer Eiſenſtruktur, die zugleich ihre Sachlichkeitſtruktur war, das äußere Beiſpiel und die innere Richtung geben. Nun konnten beide aufeinander einwirken: Menſchen der Zeit und Erſcheinungen der Zeit — nun konnte an die Periode des kollektiven Naturalismus eine des individuellen ſich ſchließen, nun konnten wir darangehen, zentral vorzudringen, das Vielfache durch das Einfache zu erſetzen, und das Geſetz der Verkürzung, das noch je oberſtes Stilgeſetz war, zur Anwendung zu bringen. Dabei half uns unſere Weltanſchauung: in ihr lag die unterirdiſch treibende Kraft. Das Weſen der neuen Stillinien war das des Unbedingt-Organiſchen, des Biologiſch-Notwendigen, einer Syntheſe von allen Antitheſen der Welt. Und ſo ward denn auch unſer Stil vor allem einmal ein organiſcher, biologiſcher, ſynthetiſcher Stil. Nicht grundlos iſt die Zeit, die dieſe geheimnisvollen Spiralen in das Leben ſich einzeichnen ſah, wie ſie gleichſam aus dem embryonalen Herzpunkt der Schöpfung zu wachſen ſchienen, dieſelbe Zeit, deren Lebensauffaſſung im

Entwicklungsgedanken wurzelt. Leben ist Kampf ums Dasein: Kunst ist Freude am Kampf ums Dasein — nie war das vielleicht so deutlich wie heute! Die Weltanschauung der Antike dachte in Tempeln mathematischer Ideen, die der Gotik in Spitzbogen mystischer Dreieinigkeit: unsere Weltanschauung denkt in kosmischen Evolutionen — daher konnte unsere Kunst gar nicht anders, sie mußte schaffen in den Linien des Werdens.

Diese Entwicklung des modernen Stils, daß sie sich so einfach und selbstverständlich, so unbedingt natürlich vollzog, verbürgte allein schon seine Formenreinheit. Hinzu kam ein anderes: daß er dem Zwang überhoben war, Reste von vergangenen und ihm womöglich feindlichen Stilen in übergroßer Masse in sich einzuschmelzen. Noch nie hat ja ein Stil, außer den rein barbarisch geschaffenen, sich nur auf sich selbst und der Basis der Zeit aufbauen dürfen, sondern stets fiel diese Basis zusammen mit der Tradition früherer Zeiten und Stile. Man kann geradezu sagen, daß in der Stilgeschichte, wie sie Stil an Stil reiht, jeder neue sich selbst und die Summe der früheren dazu enthält. Nur ist dabei eines wichtig: jeder Stil erreicht einmal seine Wirkungsgrenze, wirkt sich einmal aus, besteht zwar als solcher noch weiter, muß es aber geschehen lassen, daß alle nachfolgenden Stile sich sozusagen immun gegen ihn verhalten. Und wenn wir das nun auf den modernen Stil anwenden, so war er prinzipiell zwar der Eventualität ausgesetzt, daß frühere Stile auch auf ihn noch hinüberwirkten und ihm die Entwicklung vielleicht erschwerten, aber faktisch lag die Situation so, daß der Grad dieser Hinüberwirkung minimal war und obendrein noch eher förderte als aufhielt. Vor allem hatte sich die Antike vollständig und endgültig ausgewirkt: die Renaissance hatte aus dem Rest, den das Altertum an Stoffen und Formen gelassen, noch einmal die schöpferische Wurzel gezogen, aber dann entfernten sich Leben und Altertum immer mehr voneinander, nur noch eine kurze Nachklassik war möglich, und, nach neuer Kreuzung mit dem Christentum, eine kurze Romantik — dann jedoch lag die Antike vollständig aufgearbeitet da, an uns nur heranreichend als eine schöne Erinnerung, aber nicht

mehr als fortzeugende Wirklichkeit. Anders war unser Verhältnis zur Gotik: die Gotik, einstmals in ihrer Entwicklung so überrumpelt, wie das Germanentum vom Romanentum überhaupt, war auch jetzt noch ein in hohem Maße unausgewirkter Stil. Hinzu kam aber vor allem, daß die Gotik, statt dem modernen Stil entgegengesetzt zu sein, im Gegenteil sich freundlich zu ihm hinneigte und in einer geheimen Linienübereinstimmung geradezu als Helferin anbot. In der Gotik war einstmals, im Gegensatz zur antiken Ornamentalik, der moderne Zug zur Charakteristik bereits durchgebrochen, in der Gotik hatte man zuerst das Häßliche naturalistisch entdeckt und auch dieses noch in die Kunst einbezogen, der Hang der Gotik zum Grotesken und unser eigener Drang zum Organisch-Exzentrischen ergaben verwandte Formen, die urgermanische Hieroglyphik näherte sich der ultramodernsten Linienphantastik, überhaupt war die Gotik ein rein germanischer Stil, mehr noch, war der eigentlich deutsche Stil gewesen — und der moderne Stil fand gerade jetzt im Germanentum und dort wieder in Deutschland seinen eigentlichen Ausbreitungsherd. Wenn also irgendwie sympathetisch eingesetzt werden konnte, dann war das in der Gotik nur möglich, als dem künstlerischen Ausdruck derjenigen Epoche, in der die Welt des Nordens zum ersten Male versucht hatte, sich zum Mittelpunkt der Erde zu machen — heute, da derselbe Geist des Nordens dieselbe Bewegung wiederum aufgenommen. Beruht hat diese Bewegung ja eigentlich nie, Renaissance, Klassik und Romantik waren lediglich mehr oder weniger große Intervalle in der allmächtigen Ausbreitung des Germanentums, die die Entwicklungsgeschichte der Menschheit seit dem Ausgang des Mittelalters ausgemacht hat. Das wird man freilich ganz klar erst sehen können, wenn die Gotik selber sich dereinst ausgewirkt haben wird und man dann den Abstand und Überblick der Jahrhunderte zu ihr und zu uns anlegen kann: dann wird man auch sehen, wie beide Epochen gerade als Stile ineinander übergehen, wie sie verwandt sind, die Zeit der Dome und die Zeit der Eisenbahnhallen — nur, daß die eine erst ein spirituelles Element war und die andere die materielle Fundamentierung dann schuf.

Von einer Neugotik könnte man daher heute reden, nicht aber von einer Neorenaissance, oder gar einer Neoklassik und Neoromantik, wie alle diejenigen tun, die nicht wissen, wo unsere Zeit verwurzelt ist, wohin sie hinabreicht, und wär's auch bloß in der mystischen Vorstimmung. Doch auch dieser Begriff einer Neugotik will noch mit Vorsicht genommen sein: um nicht in reaktionäre Stilisierung, in Archaismus und Mystizismus zu verfallen, müssen wir uns eingestehen, was Gotik uns nur zu geben vermag und was nicht — daß, geradeso, wie etwa in der Architektur die Konstruktion, der Grundriß, der Aufriß stets die Hauptsache bleibt und die Entwicklung der Zierformen nur nebenhergeht, auch die Basis des modernen Stils stets unsere moderne Zivilisation ist und die Gotik uns deshalb niemals vital und als ein Prinzip, sondern ausschließlich formal und als ein Ferment bereichern kann. Auf keinen Fall dürfte es geschehen, daß etwa die Ästhetik der Gotik zur modernen gemacht würde: wiederum kommt die erstere der zweiten nur am nächsten — so, wie sie beide in gleicher Weise feindlich der Ästhetik der Antike entgegengesetzt sind. Wir bleiben moderne Menschen, auch wenn wir wissen, wer unsere Väter waren: und mit uns bleibt unserere Ästhetik modern.

Daß ein Kunstwerk häßlich ist, sagt uns bereits lange nichts mehr über seine Güte: das war das Maß der steril gewordenen Antike. Und auch die Frage, ob ein Kunstwerk wahr oder schön sein sollte, hat ihre Antwort gefunden: das war das Maß des im Experimente befangenen Naturalismus. Jetzt, nachdem seine Übergangszeit hinter uns liegt, fühlen wir zu deutlich, daß es unschöne oder unwahre Kunstwerke eigentlich niemals gegeben hat: unschön ist höchstens eines gewesen, das nichts sein wollte als „wahr" — und unwahr ist höchstens eines gewesen, das nichts sein wollte als „schön". So sehen wir das Kunstwerk und den Künstler, unsere Zeit, ihr Schaffen, ihren Stil auf anderes hin an: auf ihre äußere Einheitlichkeit und auf ihre innere Notwendigkeit. Langsam haben wir uns dazu durchgerungen: zuerst, indem wir das Kunstwerk soziologisch aufnahmen und seine Einheitlichkeit und Notwendigkeit als

Ergebnis des Milieus zu begreifen suchten – aber das war denn doch noch zu eng und wir erfaßten kaum das Gewand. Deshalb gingen wir einen Schritt weiter, nahmen den Künstler psychologisch und suchten ihn als Individuum zu verstehen: aber auch das traf noch nicht das Ganze, denn die Forderung der psychologischen Erklärung eines Kunstwerkes kann logischerweise schließlich nur dann erfüllt werden, wenn der betreffende Künstler sich nicht selbst restlos zu erklären vermocht hat – nur einem besonders problematischen Künstler konnte man so näher kommen. Und so gingen und gehen wir denn noch einen dritten Schritt weiter und nehmen, Soziologie zur einen, Psychologie zur andern Seite, doch stets nur als Mittel, die Persönlichkeit als ein erreichtes Ziel, als Repräsentanten ihrer Rasse, als einheitlichen und notwendigen Ausdruck ihres Volkes, nehmen sie in ihrer Bedeutung für die Zeit, in ihrer Wirkung auf die Menschheit, in ihrer Stellung im Leben – im Stil. Nur so können wir uns zugleich darüber klar werden, was die Schaffenden von heute, und zwar die Menschen, wie die Völker, die in den Menschen geheimnisvoll schaffen, an Gemeinsamem verbindet und Trennendem scheidet – wie die Kräfte, aus Gründen, die nicht so sehr in der einzelnen Person, als in der allgemeinen Geschichte liegen, zur Stunde untereinander verteilt sind. Daß wir aber diesen Standpunkt haben können, liegt auch nur wieder an unserer Weltanschauung und ist ein Zeichen dafür, daß sie immer mehr ins Volle und Helle sich auswächst. Noch der Individualismus meinte, daß alles Ziel der Kultur nur sei: einzelne große Männer heranzubilden. Jetzt haben wir jedoch wieder den besseren Glauben, daß alles Ziel der großen Männer nur ist: die große Kultur heranzubilden.

Das Bewußtsein, das die Schaffenden von heute haben, diejenigen wenigstens, die wirklich Schaffende nach vorwärts und um des Lebens willen sind, ist von dieser Art. Sie wissen, daß es ein jüngstes Gericht in der Welt gibt, eines, das nicht örtlich herniedersteigt, sondern beständig und raumlos in der Menschheit selbst wohnt. Generationen urteilen dort über Generationen, nicht nach Schön und nach Häßlich, auch nicht nach Gut und nach Böse,

sondern nach Schaffen und Nichtschaffen. Vor seine Schranken wird jeder mit seinem schöpferischen Gewissen gefordert und von ihm Rechenschaft darüber verlangt, wie er den Drang seiner Zeit genutzt und in Werke gegossen. Das Urteil aber, das da gefällt wird, ist dann das Urteil der Jahrhunderte und Jahrtausende, alle Zivilisationen und Kulturen, alle Rassen und Nationen sind seine Zeugen, der Geist der Menschheit schwebt über ihm hin, und auch unsere Zeit, mit allem, was sie geschaffen, wird vor ihm einstmals erscheinen müssen.

Inzwischen jedoch, solange wir Lebendige sind, ist unsere Zeit so groß wie unsere Zeitgenossen groß sind.

Die Menſchen.

Deutſchland.

Chamberlain.

Die Entwicklung der Erde in den letzten dreitausend Jahren, gesehen als Schaffensgeschichte der Menschen, war die Ausbreitung der antiken Kultur, ihr Zusammenbruch, und dann, in ruckweiser Verdrängung, allmählicher Ablösung, endgültiger Ersetzung der Trümmer, die Ausbreitung der modernen. Die stilbildende Kraft des ersten Umlaufs lag im Hellenentum: Griechenland wirkte zentral, Griechenland wirkte peripherisch. Die stilbildende Kraft des zweiten Umkreises lag im Germanentum: Deutschland und die Stätten seiner umländischen und überseeischen Auswirkung schufen das veränderte Erdbild. Dem Romanentum fiel dagegen mehr die Vermittelung zwischen beiden Kreisen zu, teils machtvoll fördernd, politisch in Rom selbst, vital während der Renaissance, teils aber auch aufhaltend, philosophisch etwa als Katholizismus, ästhetisch als Klassizismus jeglicher Art.

Leicht wurde denn auch der Menschheit diese gewaltige Auseinandersetzung mit sich selber nicht. Leicht wäre sie ihr vielleicht geworden, wenn die Germanen, als sie vom Norden, wo ihnen nur erst ein barbarisches Leben möglich gewesen, zum Süden herniederbrachen, dort überhaupt keinen Gegner angetroffen hätten — so, wie einst die Griechen kaum einen Gegner antrafen, als sie vom Balkan herniederstiegen und in Hellas ihre Wohnsitze nahmen, die dann ihre Kulturstätze werden sollten. Doch anderseits, wer weiß — vielleicht hat auch gerade diese

Leichtigkeit, mit der das Hellenentum zu sich selbst kam, hernach seinen schnellen Untergang mit sich geführt: wie ganz anders wäre wenigstens seine ethische und nationale Festigung notwendigerweise gewesen, wenn es, nachdem es seine Urheimat verlassen, nicht bloß ein paar pelasgische Stämme zu unterwerfen gehabt, sondern etwa erst einmal den geschlossenen Ring der Monarchien des Orients hätte durchbrechen müssen, in jahrhundertelangen, oft vielleicht verzweifelten, aber schließlich doch siegreichen Kämpfen, ehe es glücklich nach jenem Hellas, jener Heimat seiner Bestimmung gelangte. Auf jeden Fall — das Germanentum, das scheint gewiß, ist zu seiner ethischen und nationalen Kraft nicht zuletzt dadurch gekommen, daß es sie sich blutig, mit Wunden am Körper und Wunden am Geiste, erst erwerben mußte und so, mit jedem Bollwerk, das es zu überrennen, mit jedem Widerstande, den es zu überwinden, mit jedem Gegensatz, den es herunterzuringen hatte, zäher, kräftiger, ausdauernder wurde. Dadurch hat es dann, weil es von früh auf zu kämpfen gewohnt war, selbst wenn es in Teilen und zu Zeiten am Rande seiner Vernichtung schon zusammenbrach, als Ganzes doch durchgehalten und auf die Dauer gesiegt. Aus unserer Geschichte möchten wir deshalb auch nichts missen, kein Unglück und Ungeschick, keine Lage des Zwangs und der Not, keinen Niedergang, keinen Jammer, keinen Schlag — wir fühlen zu gut, daß all die Tragödien uns nur innerlich reicher und äußerlich stärker gemacht, und sich am Ende von ihrem Bösen trotzdem zu unserem Guten verkehrt haben. Nicht die Wirrnis der Völkerwanderung möchten wir missen: denn ohne sie wüßten wir nicht, mit welchem Stoß, unaufhaltsam, unterst zu oberst, oberst zu unterst kehrend, junge frische Völker gegen alte morschende prallen, aber auch, daß sie sich dann zwischen den Völkern nur zu behaupten vermögen, wenn sie nicht nur Rasse, sondern Nation sind. Nicht den Ausgang der Stauferherrlichkeit: denn ohne sie wären wir um die schmerzliche, aber heldische Erfahrung ärmer, daß auch eine junge Nation nicht daran gehen kann, imperialistisch die Welt zu beherrschen, bevor sie nicht unbestritten Herrscher im eigenen Lande geworden. Nicht den

Zusammenbruch der Napoleonzeit: denn gerade von ihr ab, nachdem nicht, wie es einen Augenblick schien, das Romanentum dem Germanentum ein Ende bereitet, sondern das Romanentum sich nur selber den Grab- und Schlußstein seiner Zwischenherrschaft gesetzt — gerade von ihr ab war endgültig Raum für die nördliche Menschheit auf der Erde, und schon heute umgreift sie, von Rußlands endlosen Unerschlossenheiten, über Deutschlands Mittelpunktsstellung hinweg, bis zu Amerikas bereits eröffneten Weiten, unbestritten die Völker, die Länder, das gesamte Leben der Zeit, indes alle südliche Menschheit immer mehr in die Nacht ihrer Unbedeutendheit, Erschlaffung und Auflösung zurücksinkt und auf die großen Orte von einst die schweren Schatten des Sterbens sich senken.

Daß in derselben Zeit, in der solche Veränderung geschah, dem Germanentum die Entwicklung, die es durchgemacht, der Sinn all der Leiden und Leidenschaften, die an ihm gerüttelt, der Grund, warum es ihm eigentlich gelungen war, sich aus den tausend Gefahren der Vergangenheit doch noch herauszuschlagen, auch immer mehr in das Bewußtsein rückte, war nur selbstverständlich. Jede Zeit hat die Geschichtsauffassung, die ihr selber entspricht: und das Gebiet, auf dem das zum Ausdruck kommt, ist naturgemäß die Geschichtsschreibung. So war die europäische Geschichtsschreibung in der Zeit des Absolutismus, als die Geschichte Europas die Auswirkung äußerer Machtfaktoren darstellte, eine reine Staaten- und Dynastiengeschichte gewesen. So wurde sie später, als bestimmte Maximen und Philosopheme auch politisch zu Macht und Geltung gelangten, eine reine Ideen-, wenn nicht Tendenzengeschichte: nach der materialistischen Seite, unter dem Einfluß der französischen Revolution, eine mehr sozial-psychologische, und nach der idealistischen Seite, unter dem Einfluß der deutschen Philosophie, eine mehr individual-psychologische. So wird sie heute endlich, in der Zeit des Entwicklungsgedankens, eine evolutionistische und, da es gleichzeitig eine Zeit der Persönlichkeit ist, eine subjektivistische: unter Fortführung der beiden älteren Richtungen, der individualpsychologischen gleichermaßen wie der sozial-psychologischen, nach

der Seite der Menschen eine ausgesprochene Helden-, nach der Seite der Gruppen eine ausgesprochene Rassen-, alles in allem aber eine bewußte Kultur-, Stil- und Universalgeschichte. Das Letztere greift vielleicht erst in künftige Entwicklungen vor: wenn auch ein Lamprecht dem Ziel bereits näher und näher gekommen ist. Unter allen Umständen aber wird, worauf es hier ankommt, geradeso wie das Germanentum geschichtlich die siegenden Helden, die raumbehauptende Rasse begriff und nun in ihm allein die künftige Kultur und der künftige Stil liegt, auch die Geschichtswissenschaft erklärt germanozentrisch und sucht die Vergangenheitstotalität und die Zukunftsperspektive, das bereits abgeschlossene und das erst ansetzende geschichtliche Sein, unter diesem Gesichtswinkel, als dem Geschichtswinkel der Zeit, zu begreifen. Das Romanentum hat auch noch nicht einmal den Versuch unternommen, diese Entwicklung für seinen Teil mitzumachen: wie es politisch über die französische Revolution als seine letzte große Tat nicht hinauskam, so gelangte es auch geschichtswissenschaftlich gerade bis zur Soziologie Comtes, aber keinen Schritt weiter. Voll aus dem Germanentum heraus ist dagegen dasjenige Werk geschrieben, das die ganze Bewegung gewiß nicht veranlaßt, aber dafür, was weit mehr besagen will, zu einem runden, festen, erstmaligen Abschluß gebracht hat: Chamberlains „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts".

Allein die Tatsache, daß die Wandlung, mit der das Germanentum in den Vordergrund und das Romanentum in den Hintergrund trat, mit der es sich entschied, daß die ganze, große, umwälzende Ersetzung der alten antiken durch die neue moderne Welt als Tat dem ersteren, nicht dem letzteren zufiel — schon allein die Tatsache, daß dies bereits Literatur, niedergeschriebene Anschauungsweise, erklärte Geschichtsmeinung werden konnte, ist ein Beweis dafür, wie unwiderruflich, grundsätzlich und entschieden die Wandlung selber sein muß. Mehr noch: die Tatsache, daß man überhaupt schon darangehen konnte, die Betrachtung der Vergangenheit in dem germanozentrischen Sinne der Gegenwart nicht bloß anzubahnen, sondern abzuschließen, wie es Chamberlain getan, ist ein Zeichen dafür, daß die Wandlung

ſelber ſich nicht bloß durchgeſetzt, ſondern jetzt bereits abgeſchloſſen in ſich ſelbſt iſt. Noch im Empire, auf der letzten Höhe des Romanentums, lag das Germanentum als Linie, die zum Kreiſe ſich ſchließen wollte, durchbrochen, durcheinander und verquer: Rom, Klaſſik und Staatswillkür triumphierten in der Welt. Aber jetzt iſt das Chaos wieder zum Organismus verwachſen: Kriege auf der einen und Kant, Goethe, Darwin auf der anderen Seite haben die Ordnung im Völkerleben gewirkt, die nichts iſt als der Ausdruck einer großen inneren Raſſengerechtigkeit. Von ihr handelt Chamberlain.

Bis zu Chamberlain waren wir auf Vorbereitungs- und Übergangswerke angewieſen: ſeltſame, ſelbſt verſchrobene Verſuche, deren Verfaſſer manchmal kaum mehr als ahnen mochten, wohin ſie eigentlich zielten, aber die gerade deshalb in einem engen, hin und her zitternden, ſie perſönlich teilhaftig machenden Zuſammenhange mit der ſich ändernden Zeit ſtanden. Schon das war bedeutſam, daß dieſe Vorbereitungs- und Übergangswerke gar nicht von ſtreng wiſſenſchaftlichen Geſchichtsſchreibern geſchrieben wurden, ſondern daß die Neuerer, die Blickööffner als Hiſtorographen vollſtändige Dilettanten waren: daß ſie Künſtler waren, daß ſie Pſychologen und Philoſophen, daß ſie Dichter und Denker waren. Die eigentliche, die offizielle, ſagen wir ruhig, die profeſſorale Geſchichtsſchreibung machte die Entwicklung wohl auch mit, aber doch nur mehr aus der Ferne, indem ſie die andere, die intuitive, die viſionäre Geſchichtsauffaſſung hin und wieder in ſich übergreifen ließ und von ihr die neuen, großen, weittragenden Anregungen nahm: im allgemeinen jedoch war es ſchon viel, daß die letztere ſich überhaupt vom Pragma zur Idee durchgerungen hatte und nun die Methode der bloßen Beſchreibung zu der einer wirklichen Erkenntnis zu vertiefen ſuchte. Jene Pfadſucher und Wegbahner einer *noch* neueren, noch freieren, noch umfaſſenderen Hiſtorik dagegen gingen von der Erkenntnis unmittelbar aus, nicht ſelten ſogar einer vorgefaßten und einſeitigen: das innere Geſicht, das ſie von der Entwicklungsgeſchichte der Menſchheit hatten, nicht der äußere Stoff, war ihnen die Hauptſache — und konnte es auch ſein, da ſie ja nicht ſo ſehr mit den

äußeren sichtbaren Daten und Polen des geschichtlichen Geschehens rechneten, als mit den geistigen untergründigen Elementen und Fermenten desselben. Sie erst bauten die Darstellung mehr auf den Begriffen der Kunst, Dichtung und Weltanschauung in den verschiedenen Epochen auf, suchten sie als Zivilisations- oder Kulturausdruck zu verstehen und waren deshalb ganz von selbst gehalten, auch die Begriffe der Rasse, Volksseele und Nation in sie einzuführen. Freilich war das noch kein zielbewußtes Vorgehen bei ihnen: bald setzte man hier, bald dort ein, aber im allgemeinen kann man doch sagen, daß geradeso, wie man in den letzten hundertfünfzig Jahren allenthalben Geschichte neu schuf, diese Außenseiter der Geschichtsschreibung auch allenthalben gesucht haben, Geschichte neu anzuschauen. Schon Herder eröffnete mit den „Ideen zur Geschichte der Menschheit" die veränderte Bahn: Hegel bog in der „Weltgeschichte" in andere aus. Carlyle gab mit „Über Helden und Heldenverehrung in der Geschichte" einen entscheidenden Beitrag für die Beurteilung des Persönlichen — wie denn überhaupt, von der Seite der offiziellen Geschichtswissenschaft her, die individual-psychologische Richtung dieser subjektivistischen noch am nächsten kam, wenn nicht geradezu in sie überleitete, während ihr die sozialpsychologische, wie sie mit Marx schließlich zu nivellierenden, die Rasse und die Persönlichkeit ignorierenden Grundsätzen kam, ihr naturgemäß feindlich gegenüberstand. Ferner: Emerson, wenn er unsere Entwicklung nur im metaphysischen Symbole begriff, und Macaulay, der einmal Geschichtsschreibung eine Mischung von Denken und Dichten genannt, drängten mit den „Repräsentanten der Menschheit, beziehungsweise den „Historisch-Kritischen Aufsätzen" die Geschichtsschreibung immer mehr ab in die individuelle Form des Essays. Ein Gobineau endlich bereitete mit dem „Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen", indem er die Werte der Rasse zum ersten Male rassedogmatisch ausspielte — und zwar zugunsten der Germanen: er, der Romane! — vollständig neue Maße für die Geschichtsschreibung vor. Und ein Langbehn drängte im „Rembrandt als Erzieher" dieselben Werte, indem er von ihnen ausging, als denen, in welchen die Menschheit verwurzelt ist, bereits

wieder auf den Nationalwert, die Volkseigentümlichkeit, die Stammestypik zusammen. Gewiß lag das Wirken all dieser Männer unendlich weit voneinander ab und ist in mehr als einer Beziehung überhaupt nicht zu vergleichen: aber durch sie hindurch ging ein Geist der Veränderung, der nicht mehr der des Historismus, sondern des neunzehnten Jahrhunderts war. Es verband sie Alle, und darauf kommt es hier an, in irgendeiner Weise das, was ihr Bestes war: nach der Seite der Gesinnung die germano-zentrische Überzeugung, und nach der Seite der Form die universale Konzeption. Nur daß diese Konzeption immer erst im Sentiment steckte und zur Komposition noch nicht reif war, daß ihren Werken das Prinzip zwar nicht, wohl aber das System fehlte und sie so Bücher gaben, die sich stets mehr dem Kuriosen, als dem Monumentalen näherten!

Hier hat nun Chamberlain zum ersten Male energisch angefaßt und das große Thema Vergangenheit im Sinne unserer Gegenwart so aufgegriffen, daß ein wirkliches Fundamentalwerk daraus erstand. Schon Langbehn war in seinem Buche, das an tausend Stellen und für tausend Gebiete Blicke in die Zukunft öffnete, unter anderem auch auf die Umwälzung zu sprechen gekommen, die der Geschichtsschreibung bevorstände, wenn sie sich erst einmal entschließen könne, dem Einfluß des Blutes auf die Entwicklung der Völker, Stämme und Menschen nachzugehen. Unmißverständlich hatte er geradezu gefordert: „Wirklich ist es die höchste Zeit, daß man neben und sogar noch vor den papierenen die gewachsenen Dokumente: die Haar- und Schädelformationen, den Wuchs und die Farbe, kurz, die äußere sinnliche Erscheinung der Völker wie ihrer Angehörigen zur maßgebenden Grundlage der gesammten Geschichtsforschung macht." Genau das hat nun Chamberlain im weitesten, freiesten, schöpferischesten Sinne getan: hat die Ergebnisse der vergleichenden Anthropologie, Ethnographie und Psychologie auf die hinter uns liegenden Geschichtstatsachen angewandt, die Strömungen samt den Individuen, von denen sie veranlaßt wurden oder in denen sie ausliefen; hat einbezogen, was die Rassen an Kultur und Zivilisation geleistet, und dann das Ganze geordnet, geeinfacht und verübersicht-

licht – in Wahrheit nicht mehr nach unseren äußeren politischen, sondern nach unseren inneren vitalen Grenzen. Auch Chamberlain ging an sein Werk nicht als Gelehrter heran, sondern, da es ein Gebäude nicht zu zerlegen, sondern überhaupt erst aufzubauen galt, als Künstler, als Mensch seiner Instinkte, als Bringer einer ganzen Auffassungswelt. Doch der Unterschied, und er ist so groß wie nur möglich, so groß wie nur Ahnung von Gewißheit, Experiment von Resultat, Fragment von Totalität sich scheiden kann – doch der Unterschied gegen die Früheren lag darin, daß hier nicht einseitig und im Verfolg einer womöglich vagen Einzelidee, sondern allseitig und auf einer prinzipiellen Allgemeinbasis entwickelt wurde. Und so bekamen wir denn diese große Chronik des Nordgeistes, die, niedergeschrieben von dem Glauben an das Helle, das alles Dunkel verschlingt, mit ihrer Auswertung allen Nicht-Germanentums aus den Werten der letzten achtzehnhundert Jahre Vergangenheit und ihrer Einwertung des Germanentums als desjenigen Rasseelementes, das uns zur Gegenwart geleitet, der stärkste Ausdruck des Bewußtseins ist, dessen wir in unserer Geschichtserkenntnis bis heute fähig gewesen. Für die Geschichtsschreibung selbst aber waren damit ein für allemal die Grundlinien gezogen, so daß nun, wenn die germanischen Völker diejenigen sind, die in der Zukunft die Geschichte nach ihrem Maß und Willen nicht nur machen, sondern auch deuten werden, keiner mehr an Chamberlain vorbei kann, sondern bei der Bestimmung jedes neuen Wohin? immer auf ihn zurückgreifen muß, als den, der das Woher? am besten und ersten ergründet. Nicht, als ob der Geschichtsschreibung nun nichts anderes mehr übrig bliebe, als sich ausschließlich in seinen Bahnen fortzubewegen: individuelle Taten haben uns noch nie gebunden, sondern stets nur frei gemacht. Wohl aber werden ihre Bahnen solche sein, die den von ihm vorgezogenen nicht nur nicht zuwiderlaufen, sondern von ihm erst die eigentliche Richtung bekommen haben: die Männer, die sie gehen, werden die Geschichte der Menschheit sicherlich sogar noch tiefer aus ihrem Urgrund zu erklären, mehr in Gesetzen festzulegen, mehr nach Zielen zu bestimmen suchen, als es Chamberlain getan – doch der Sinn seines Werkes liegt in Grundwahrheiten,

in denen die Dynamik der Welt für unser Erkenntnisvermögen zur Mechanik erstarrt scheint, und mit denen wir, nachdem wir sie kennen, nun rechnen müssen, wenn wir nicht bedingungslos falsch rechnen wollen, sobald wir uns demselben Stoff wieder nähern, den uns Chamberlain zuerst so überaus nahe gerückt. Um Geschichte zu schreiben, wird Vorbedingung sein, daß man Rassengeschichte zu grunde legt. Und um europäische Geschichte zu schreiben, wird Vorbedingung sein, daß man in den Germanen die entscheidenden Gestalter der seitherigen europäischen Geschichte sieht. Beides ist der Sinn von Chamberlains „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts" – und in Beidem ist er Wendepunkt.

In manchen Hauptsächlichkeiten und noch mehreren Nebensächlichkeiten wird man Chamberlains Sehweise, und namentlich die Art seiner Folgerungen aus ihr, gleichgültig, ob er selbst sie gezogen oder ob sie sich mittelbar ergeben, sogar sicherlich nicht annehmen können – schon heute nicht. Und da es in geistigen Dingen immer gilt, nicht müßig zu loben oder müßig zu tadeln, sondern vorwärtszukommen, von einer Richtigstellung zur andern, noch größeren, noch weittragenderen vorzudringen, so muß man gerade bei diesen Anfechtbarkeiten ansetzen. Hinzu kommt, daß alles Negative, weil es nun einmal das Menschlichste ist, das, was uns in unserem ewig Unzulänglichen, aber auch in unserem ewig Ringenden bestätigt, unmittelbar dem Persönlichen zuführt. So zeigt es uns bei Chamberlein, was er nicht nur als mächtiger und umschichtender Kompilator bedeutet, sondern auch, was er als Mensch unserer Zeit ist und welche Strömung er in ihr mitrepräsentiert.

Zunächst ein Einwand, der terminologisch scheint, aber dann doch prinzipiell ist. Der Schwerpunkt liegt bei Chamberlein in der Einführung des Germanen als desjenigen Menschen, der die ganze neuere Welt auf den Ruinen der alten errichtet: zum Germanen aber wird erklärt der Arier schlechtweg, der „Homo-europäus", der „Keltogermanoslave". „Zwar standen sie," sagt Chamberlain, „zu keiner Zeit allein, weder früher noch heute; im Gegenteil, von Anfang an entwickelten sie ihre Eigenart im Kampfe gegen fremde Art, zunächst gegen das Völkerchaos

des zerfallenen römischen Imperiums, nach und nach gegen alle Rassen der Welt; es haben also auch andere Einfluß — sogar großen Einfluß — auf die Geschichte der Menschheit gewonnen, doch dann immer nur als Widersacher der Männer aus dem Norden." Beiseite mag bleiben, inwieweit der Slave ursprünglich überhaupt Arier ist, auch, inwieweit später durch eine Kreuzung innerhalb derselben Rasse die normannische Einwanderung zu seiner Bildung allerdings progermanisch, die tatarische aber durch eine Kreuzung mit fremder Rasse überwiegend antigermanisch beigetragen hat; — daß der Slave dem Germanen einstmals, als er ihm in jener frühen Völkerwanderung gen Europa nachrückte, zum mindesten sympathetisch verbunden war, ist sicher, aber auch, daß sich Beide heute so verschieden, wenn auch nicht feindlich, gegenüberstehen, wie nur je zwei Rassen gestanden, und der Unterschied zwischen ihren zwei Welten volkspsychologisch größer ist, als etwa der von Germanentum und Romanentum jemals gewesen.

Aber nehmen wir diese letzteren, Germanen und Romanen: solange wir da die Gegenüberstellung der Männer aus dem Norden und der Menschen aus dem Süden auf beide Gruppen als solche und in ihrem Gruppenkontrast beschränken, haben wir mit der Rassenunterscheidung fraglos ein Mittel, das unsere Erkenntnis von den Zusammenhängen geschichtlichen Seins ungeheuer vereinfacht. In dieser Aufrollung eines weiten, deutlichen, zweifarbigen Panoramas für unsere nächste Vergangenheit liegt Chamberlains Tat. Ganz anders dagegen wird das Verhältnis der beiden Rassegruppen, wenn man die ganze Gruppierung nicht wechselseitig, sondern einzelseitig auffaßt, wenn man sie zur Anwendung zu bringen hat auf eine der beiden Gruppen, wenn man eine der beiden Rassen für sich allein nehmen muß: dann sagt uns etwa die Tatsache, daß Kelten, Germanen und Slaven ursprünglich einmal derselben Abstammung gewesen sind, wenig mehr, auf jeden Fall nur Abstraktes, nichts Konkretes, dann vervielfacht sie sogar eher, statt zu vereinfachen, verwischt sie, statt zu scheiden, trübt sie, statt zu klären, schadet sie, statt zu nützen. Und die Notwendigkeit, so zu sehen, Völker nicht in ihrer Rassezugehörigkeit, sondern in ihrer Stammes-

gegensätzlichkeit zu erblicken, tritt ja schon in demselben Augenblicke an uns heran, in dem die betreffenden Untergruppen, die Kelten etwa, oder die Germanen im eigentlichen Sinne, oder die Slaven, zum ersten Male als völlig individuelle, in Sitte und Sprache grundverschiedene und sogar, was das Wesentlichste ist, dem Charakter nach scharf auseinandergehende Bildungen in die Geschichte eingreifen — nicht im Gegensatze zu anderen Rassen diesmal, sondern eben in Gegensätzen innerhalb ihrer eigenen. Und verstärkt zur unbedingten Erforderlichkeit wird diese Notwendigkeit noch, wenn eine der beiden Hauptgruppen, wie es heute mit der kelto-germanoslavischen der Fall ist, als Rasse siegreich und damit allein auf dem Plan steht, indes ihre Gegnerin, also heute die romanische Hauptgruppe, die latinische, die franco-hispano-italische, als Rasse überhaupt mehr und mehr ausscheidet, als besondere Rassigkeit sich nur innerhalb des einzelnen Volkes noch erhält, sonst jedoch zurücktritt, um vielleicht schließlich ganz zu verschwinden. Dann kann die Geschichtsschreibung gar nicht anders, als, der Geschichte folgend, das Maß der Rasse fallen lassen und durch die Nation ersetzen, den Begriff der Rasse wohl nach wie vor noch als Geäder zu Grunde legen, aber auf der Fläche nur noch von dem Begriff der Nation aus urteilen.

Die Rasse ist, zumal dann, wenn die körperlichen und geistigen Unterschiede schon so groß geworden sind, wie wir es jetzt nicht nur unter Nordfranzosen, Deutschen und Großrussen, sondern auch unter Deutschen, Holländern, Norwegern, Engländern, Amerikanern haben, geradezu ein Begriff der Rasselosigkeit geworden, der bereits entartete und eben erst sich artende, materialistische und idealistische, zivilisatorisch begabte und kulturhaft veranlagte Völker derselben und gleichen Gattung nebeneinander unterschiedslos umfaßt: der auf jeden Fall nichts Typisches mehr fixiert und eher schon eine Internationalität der Rassemerkmale ausdrückt, indes im vollen Sinne der Rassigkeit einzig die Nation dasteht. Die Rasse ist nun einmal das zentrifugale, die Nation dagegen das zentripetale Prinzip im Völkerleben: und da wir die Menschheit nach den festen Mittelpunkten beurteilen,

in denen sie sich bindet, nicht aber nach schwankenden Grenzen, oder doch höchstens denen, aus welchen sie anfänglich und für uns nicht anders überblickbar herkommt, nicht aber denen, in welche sie schließlich verläuft, so müssen wir mit diesen festen Mittelpunkten wie mit einer Kraft nicht bloß geschichtlich, sondern wie mit einem Gesetz auch geschichtswissenschaftlich rechnen. Chamberlain hat das nicht grundsätzlich getan: bei dem Zweck, den sein Werk von vornherein hatte, brauchte er es auch nicht. Er durfte freilich nicht so weit gehen, wie es einmal geschehen, und die Nation als die Bedingung zur Rassebildung, nicht umgekehrt, die Rasse als die Bedingung zur Nationalbildung begreifen: denn das hieß offenbar, die Ursache und Wirkung verwechseln, die erstere aus der letzteren folgern. Theoretisch jedoch hatte er die volle Berechtigung, die Rasse durchweg über die Nation zu stellen, also von der Wurzel nicht von der Frucht aus zu urteilen, denn es handelte sich für ihn um Zeiten, in denen, überwiegend wenigstens, noch Rassen, nicht Nationen gegenüberstanden. Wir aber sahen so, was Germanentum ist.

Wir sehen deshalb vielleicht weniger, was Romanentum ist: hier hat das Licht, das Chamberlains Werk wirft, notwendigerweise seinen Schatten. Das Romanentum ist schon in der Renaissance da angelangt, wo das Germanentum heute steht, bei dem Zerfall als Rasse und der Bildung von gewiß auch noch rassigen, aber doch durchaus unterschiedlichen Nationen: hier hätte mithin eine Geschichtsdeutung einsetzen müssen, die den Begriff der Rasse wieder national differenzierte, durch Verengerung erweiterte. Es wäre an sich völlig denkbar, daß ein dem Chamberlainschen Werk durchaus paralleles geschrieben würde: die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts unter dem Gesichtswinkel des Romanentums und seiner Abwehr des Germanentums, des Kampfes dessen, was dem Lateiner noch heute Kultur scheint, gegen das, was er Barbarei nennt. Beide Werke zusammen würden dann erst die mittlere Wahrheitslinie ziehen, die zwischen den beiden feindlichen Welten, die Gerechtigkeit der Wertverteilung vermittelnd, liegt. So jedoch hat das Germanentum zwar von Chamberlain seinen Rang erhalten, doch das Romanentum ist hinter

den seinen zurückgedrängt: nur darf man darüber wieder nicht vergessen, daß in dieser Parteilichkeit, die nicht der Willkür einer Überhebung, sondern der Wucht einer Überzeugung entspringt, gerade der Charakter des Chamberlainschen Werkes liegt, das, was ihm die Kraft giebt, individuell und universal zugleich zu sein. Außerdem liegt es ja nur an dem Romanentum, ob es volksmetaphysisch — denn auch das Entstehen von Büchern hat seine Metaphysik — die Notwendigkeit verspürt, ein italienisches oder französisches Gegenwerk dawiderzusetzen. Daß das nicht geschehen, daß das germanische Werk auf jeden Fall das zuerst konzipierte ist, zeigt zugleich, wie Recht Chamberlain hat, wenn er alle schöpferische Initiative dem Germanentum zuteilt, zumal heute, da das Romanentum in allem, was nicht Form, sondern Anschauung heißt, in die zweite Linie gerückt ist. Immerhin kommt darüber das Romanentum, wenn auch nicht so sehr dem Wert als dem Wesen nach, in Chamberlains Werk geschichtswissenschaftlich zu kurz. Wohl hat sich Chamberlain darüber hinwegzuhelfen gesucht, indem er auch das Romanentum noch aus dem Germanentum erklärte und überall da, wo es besonders wertvoll gewesen, auf den Einfluß des letzteren zurückführte — also namentlich in der Renaissance. Schon Langbehn hatte bei dem Thema Renaissance von den Deutschen geurteilt: „ihr Blut liege ganz überwiegend der vergangenen geistigen Blüte Südeuropas zu Grunde". Chamberlein formulierte jetzt noch deutlicher: „die großen Italiener des Riniscamento stammen alle aus dem mit lombardischem, gotischem und französischem Blute durchsetzten Norden oder aus dem germano-hellenischen äußersten Süden". Aber es fragt sich doch, ob damit unserer Erkenntnis von der Renaissance wesentlich gedient ist: für unser germanisches Bewußtsein mag die Überzeugung schön sein, auch in den Adern von Dante und Leonardo habe irgendwie Germanenblut geflossen, doch selbst, wenn wir bestimmt wüßten, daß ihr und noch vieler anderer Dichter, Maler, Bildner Genie nur ein Geistesdurchschlag von Germanenblut gewesen — die Renaissance selbst bliebe als Tat doch eine romanische Tat. Zu der Leistung einer Kultur gehört nun einmal mehr als die Mitarbeit und Führerschaft ihrer einzelnen Träger, gehört eine ganze

Nation oder, wo diese in viele kleine zerfällt, wie das in Italien der Fall war, zum mindesten ein ganz bestimmter und sich volklich verbunden fühlender Menschenschlag: und eben der war in der Renaissance nach Sprache und Gesinnung romanisch, wenn wir nicht alle unsere Begriffe umnennen sollen – denn rein germanisch war er entschieden nicht und rein hellenistisch war er auch nicht. Höchstens könnte man Romanen latinisierte Germanen nennen, die zum Ausgang des Mittelalters besonders befähigt waren, das hellenische Ideal noch einmal kulturell aufzunehmen und umzusetzen – vorausgesetzt, es ließe sich diese Macht des germanischen Blutes nicht nur glauben, sondern auch beweisen. Ganz anders liegt das Verhältnis von Germanentum und Romanentum, wenn, wie im Frankreich der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance, das betreffende Volk selbst, der Menschenschlag, die Nation in einen germanischen und einen latinischen Stamm zerfiel: dann hat es Berechtigung, einen Normannen Villon, einen Nordfranzosen Rabelais für den germanischen Stamm in Anspruch zu nehmen – von der englischen, von der deutschen Renaissance ganz zu schweigen, wo die rein ästhetischen Beeinflussungen, die etwa vom Süden kamen, gegen den vital-germanischen Grunddrang überhaupt nicht in Betracht kommen. So gesehen, könnte man dann schon eher, wenn es unsere Begriffe richtig zu stellen gilt, für Deutschland, für England und selbst für Frankreich die Vorstellung einer Renaissance überhaupt in Wegfall bringen und in ihrer Renaissanceperiode nichts als eine Auswirkung der Gotik unter nicht durchweg heilsamem hellenisch-romanischem, statt christlich-germanischem Einfluß erblicken. Doch für Italien und ebenso Spanien, als die latino-zentrischen Schwerpunkte der Renaissance und des Romanentums, muß diese Vorstellung unbedingt bestehen bleiben, oder wir geraten statt zum Wesen der Dinge nur zu ihrem Widerspruche. Chamberlain freilich geht davon aus, daß man nie einen verderblicheren Begriff in die Geschichte eingeführt, als den der „Renaissance". Daß das Moment des „Wiedergebärens" stark problematisch erscheint, und es sich in der Renaissance nur um eine ideale Ahnenschaft der Antike gehandelt hat, ist selbstverständlich: aber eben deshalb ist ein solcher Begriff auch nicht

berechtigungslos in unsere Sehweise gekommen. Auch in ihren Terminis entwickelt sich die Sprache organisch, und niemals würde ein ganzes Volk einen Terminus annehmen, wenn er nicht die Sache, sondern nur die Vorstellung, die wir von ihr haben, deckte. Die Tatsache, daß eine Bewegung, eine Epoche, eine Kultur sich selbst in einer bestimmten Weise Jahrhunderte hindurch hat empfinden können, wiegt bereits schwerer als jede nachträgliche Korrektur, die wir vielleicht sachlich anzubringen vermögen. Nicht unsere Termini gilt es deshalb zu ändern, das ist so wenig möglich, wie eine sonstige Geschichtstatsache, den Ausgang einer Schlacht oder die Bedeutung eines Kunstwerkes zu ändern geht, sondern nur die Auffassungen, die wir mit den Terminis verbinden. Doch auch das ist nur möglich, wenn wir von den Dingen selbst ausgehen, nicht von unserer Meinung über sie, sonst geschieht die Änderung auf Kosten der Plastik, die auch die Geschichtsschreibung allseitig, nicht einseitig haben will: sowie es bei Chamberlain geschah, sobald er auf romanische Dinge zu sprechen kam, nicht auf die Renaissance nur, sondern auch auf die französische Revolution, Napoleon und anderes. Stets erwies sich dann seine germano-zentrische Methode als zureichend vom Germanentum, aber unzureichend vom Romanentum aus. Für Chamberlain ist die Weltgeschichte ein Epos: begriffe er sie mehr als Drama, dann würden auch ihre Kehrseiten schärfer heraustreten.

Und wirklich ist ja die ganze Frage eine methodologische Frage: wie soll man Geschichte schreiben? soll man einen geschichtlichen Vorgang, einen geschichtlichen Menschen so nehmen, wie er *ist*? oder so, wie er *scheint*? Ich glaube, das Richtige liegt auch hier wieder in der Mitte: man soll ihn so nehmen, wie er *wirkt*!

Ist ein Napoleon tatsächlich nur der Mensch, der er vom Augenblick seiner Geburt, über all die Ereignisse, Wendungen und Abenteuer seines Lebens hinweg, bis zum Augenblick seines Todes gewesen? oder ist er nicht vielmehr diejenige Kraft, die die Geschicke eines ganzen Volkes bestimmt und auf die der gesamten Menschheit übergegriffen hat, die zum Segen oder zum Fluch, auf

jeden Fall in ihrer Wirkung verkörpert über die Erde gewandelt ist und nun, lange nach dem leiblichen Tode, noch beständig als Geist weiterwirkend unter uns umgeht? Und ist es mit einer ganzen Bewegung anders als mit einem einzelnen Helden: ist die Reformation etwa nichts als eine Erregung, die vorübergehend die Köpfe der Menschen ergriff, an einen ganz bestimmten Zeitabschnitt gebunden? Oder ist sie nicht vielmehr eine Erschütterung, deren Wellen, einmal in Schwingung gebracht, nun weiter und weiter strömen, solange noch Bedingungen, verwandt denen, die sie einstmals hervorgerufen, unter uns fortbestehen? Nur, wenn man sie so auffaßt, beide, Helden und Strömungen, Menschen und Gruppen, als Projektion ihrer eigenen Individualität, kann man ihnen auch in der Geschichtsschreibung denselben Platz geben, den sie in der Geschichte selbst haben. Nur, wenn man sie so auffaßt, kann man vor allem auch die Beziehung von Mensch und Menschheit in das richtige Verhältnis setzen: daß der einzelne Mensch allerdings niemals der Sinn der Erde sein kann, seine Tätigkeit, die ihn mit der Menschheit verbindet, dagegen wohl; denn Seiendes, wie es der einzelne Mensch ist, kann nie einen andern Sinn haben, als den unfruchtbaren seiner selbst; Werdendes dagegen, wie jedes Wirken es ist, hat den Sinn seiner Möglichkeiten, und das sind unzählige, das ist in ihrem Werden und Wirken die ganze Geschichte. Denn was ist die Geschichte der Menschheit anders als die Geschichte des Menschenmöglichen!?

Nur, wenn man Mensch und Menschheit so nimmt, jede Erscheinung als Dimension ihrer Wirkung und die Summe der Erscheinungen als einen großen, von lauter Wirkungen belebten Organismus, nur dann kann man endlich auch über den leidigen Notbegriff von Zufall hinwegkommen, der unser geschichtliches Denken immer noch kreuzt: Zufall gibt es nicht in der Welt, gäbe es auch nur den kleinsten, winzigsten, unscheinbarsten im großen Gefüge, dann wäre er es, der es sofort aus den Fugen sprengte, und wir hätten das Chaos; Zufall können wir höchstens als Wort verwenden, wenn wir eine bestimmte Form des Schicksals bezeichnen wollen, von Einwirkungen der unorganischen Natur, wie wir sie zu nennen uns gewöhnt haben, auf

die organische reden, vom Stein, der uns auf den Kopf fällt und von der Kugel, die in der Schlacht den einzelnen trifft; aber sobald wir wirklich die Natur organisch begreifen, sobald sich namentlich Mensch und Menschheit gegenüberstehen, dann ist alles Schicksal und nichts außer ihm, dann ist jeder Mensch sein eigenes Schicksal, das er sich schafft durch die Art seines Wirkens, dann ist die Menschheit ihr eigenes Schicksal, wie es nach Gesetzen, die in ihr selbst liegen, nicht nach Willkürlichkeiten, die außer ihr sind, in ihren Kriegen und Kämpfen von Kulturen und Weltanschauungen gigantisch sich auswirkt. Dem Leben gegenüber müssen wir dieses Schicksal in unsern freien Willen zu legen suchen, aber der Geschichte gegenüber müssen wir es nehmen als eine verhängte Notwendigkeit. Das Gewordene können wir nicht anders als fatalistisch verstehen, aber das Zuwerdende fatalistisch zu begreifen, würde uns lähmen — und gerade Geschichtsschreibung handelt ja von Dingen, die einmal werdende waren.

Auch bei Chamberlain hat dieser Notbegriff Zufall, der sofort im Denken sich einstellt, wenn die Kraft zu einer Erklärung versagt, wieder manches unzulänglich gemacht: nirgendwo aber wird das so auffallend wie bei seiner Erklärung der Erscheinung Christi. Die entwickelungsgeschichtliche Notwendigkeit spricht er Christus doppelt ab: einmal im weiteren Kreise der Menschheit, dann im engeren des jüdischen Volkes. Für das erstere wird als Grund angegeben, wir hätten ja sonst „nicht einen Christus, sondern tausend entstehen sehen müssen“: als ob in dem Augenblicke, in dem ein Christus entstanden ist, und sein Selbst ins Leben hineingewirkt hat, noch Platz und Möglichkeit auf der Erde wäre für einen zweiten! Dieser Christus II würde ja von dem Christus I alle Arbeit bereits getan, alles Wirken bereits geschehen, allen Zweck bereits erfüllt finden und nur noch als Schatten hinter ihm herschleichen dürfen! Obwohl wir Menschen physisch sind, sind wir zugleich auch metaphysisch bedingt: wenn wir „metaphysisch“ den eingeborenen Sinn nennen, den alles Seiende entstehend und weltverbunden in sich trägt — erst recht, wenn der entstehende Mensch einer ist, der sich selber dem Metaphysischen nähert und während seines Lebens den Sinn des Lebens sucht,

dessen die Menschheit bedarf und durch ihn erhält. Oder sollen wir glauben, um nähere Beispiele zu nennen, die Reformation wäre nicht entstanden, wenn „zufällig" einem gewissen Bergmann ein gewisser Sohn Martin nicht geboren worden sei? Sollen wir glauben, die französische Revolution wäre nicht ausgebrochen, wenn zufällig die Väter von drei, vier Revolutionsführern unverheiratet geblieben? Sollen wir glauben, das ganze deutsche Volk hätte nicht den Faust und damit seinen Nationalausdruck bekommen, wenn der junge Student Wolfgang im Strudel des Leipziger Lebens untergegangen? Die Formen der Notwendigkeit hießen Luther, Robespierre, Goethe, aber auch bloß die Namen, die sie haben, sind Zufall, der Inhalt dagegen, den sie decken, ist Schicksal. Menschen und Werke sind das Ergebnis unendlich langer und unendlich verzweigter Bedingungen, die unterirdisch nichts tun, als die Stunde bereiten, in der das betreffende Werk aus dem betreffenden Menschen dann bricht wie ein Naturereignis: gelingt es dem ersten noch nicht, so gelingt es dem zweiten, vielleicht erst dem zehnten, oft muß sich eine ganze Generation hineinwerfen, bis dann plötzlich — man denke an Shakespeare — der Einzige da ist, der dann alles zusammenfaßt und dessen Persönlichkeit siegt, wie die Wahrheit, die am Ende doch immer durchbricht. Von dem Augenblick dieser Persönlichkeit ab sind dann die Vorbedingungen von ihr wie aufgesogen, die zu ihr geführt haben, und daß dieselbe Persönlichkeit noch einmal oder gar tausendmal zu entstehen vermöchte, ist geradeso unmöglich, wie das ein abgeernteter Acker dieselbe Ernte unbesät noch einmal trägt: alle, die jetzt noch entstehen, können sich nur als Gegner oder, wenn sie ihr artlich verwandt sind, als Jünger und Schüler zu dem Vorbild verhalten. Hebbel hat von dem Christentum das furchtbare Wort gesagt, der Ekel der Menschheit vor sich selber habe es geboren. Wenn wir das Wort annehmen, und wir müssen es wohl, dann ward dieser Ekel Mensch und Name, hieß Jesus, und erlitt sich als Christus in derjenigen Zeit und demjenigen Volke, in dem des Ekels Anlaß bis zum Äußersten, Widrigsten, Unerträglichsten gestiegen war: ein Beispiel mußte gegeben, ein Opfer mußte vollbracht werden zur sittlichen Erneuerung der Menschheit, dort,

wo die Verunsittlichung am tiefsten zu ihrem Gegenteil drängte – und es ward gegeben und es ward vollbracht, Politisches, Menschliches mit Religiösem, Göttlichem verbindend, im Judentum.

Geradeso unzulänglich, wie Chamberlains Auffassung Christi in der Geschichte ist, ist sie's auch für unsere Zeit. Bedeutend ist, wie Chamberlain Christus und Christentum, Religion und Kirche auseinanderhält: aber trotzdem begegnet ihm in der Folgerung auch hier wieder dasselbe, was ihm bei Renaissance, Revolution und Napoleon begegnet ist – daß er die Erscheinungen nur so nimmt, wie sie abstrakt gewesen sein mögen, aber nicht so, wie sie konkret gewirkt haben. Es zeigte sich im Verlauf der Geschichte, daß Christus von sich aus doch nicht fähig war, die Menschheit von jenem Ekel zu befreien, zumal, als auch das Germanentum zusammen mit dem Christentum jenen Ekel erfuhr: und so ging die Menschheit von sich aus daran, jenen Ekel noch einmal zu überwinden, nicht durch die Religion diesmal, die versagt hatte, sondern durch die Kunst, nicht durch den Glauben jedenfalls, sondern durch die Weltanschauung – das wenigstens war die Entwickelung, die die christliche Menschheit bis heute hinter sich gebracht hat. Für Christus aber folgte daraus, daß er überflüssig war und als Erscheinung, so herrlich sie gewesen, zurücktreten mußte und zwischen ihm und uns nun als diejenigen Kämpfer und Helden, die *mehr* für uns getan, die uns *wertvoller* sind, denen wir *größere* innere Bereicherungen danken, als Christus je geben gekonnt, Dante und Luther, Leonardo und Michelangelo, Shakespeare und Rembrandt, Kant und Goethe, Bach und Beethoven stehen. Ihnen sind wir unter denen, die für uns gelebt und geschaffen haben, am innigsten verbunden; es wäre an der Zeit, daß wir die Gerechtigkeit fänden, das endgültig einzugestehen. Chamberlain aber glaubt sogar, daß in Christus eine fortwirkende Kraft liege, die sich erst noch in Zukunft voll bewähren werde: er spricht von „den Menschen, fähig ein Christ zu werden", sagt, „wenn wir jemals wirkliche Christen werden sollten", meint, wir hätten „die Schwelle des Christentums kaum betreten". Mehr noch: gerade dem Germanentum weist er die Aufgabe zu, Mittler echter Christlichkeit zu

sein, rühmt von ihm einerseits, daß „bei uns im Unterschiede von den Hellenen der Angelpunkt des Menschwerdens nicht in der Kunst, sondern in der Religion" liege, wirft ihm aber anderseits vor, daß „an dem Mangel einer wahren Religion unsere gesamte germanische Kultur kranke". Wohl sucht er der Gestalt Christi, aus dem sicheren Gefühl heraus, daß sie denn doch bereits zu vegetarisch kompromitiert ist, viel von dem Übermilden, Sanften, Holden zu nehmen und selbst kriegerische Züge in ihr nachzuweisen, sucht sie vor allem von der Gestalt Buddhas zu trennen, ohne freilich zu sehen, daß Christi „Ewiges Leben" und Buddhas „Nichts als Erlösung vom Sein" abstrakt zwar verschieden, aber konkret und vor der Wirklichkeit durchaus identisch sind, indem sie beide nicht unserem Schaffen, sondern nur unserer Verinnerlichung dienen. Konkret und von der Wirklichkeit aus ist Christus durchaus seine Wirkung: das Christentum. Im Christentum hat er seine Einheit mit der Menschheit gefunden, demselben Christentum, das in beinahe zweitausendjähriger Entartung heute vor uns liegt. Von ihrer Wirkung aus sind Christus und Christentum nicht zu trennen, und es müßte seltsam sein, wenn diese Entartung nötig gewesen, um über sie hinweg zu einer noch „wirklicheren" Wirkung Christi in der Zukunft zu gelangen. Nein, wir sind heute Christen geworden, so gut wir es nach Maßgabe der Bannkraft Christi werden konnten. Wenn wir nicht noch christlichere Christen geworden sind, so lag die Schuld nicht an uns, sondern an Christus selber. Mit dem Christentum war nun einmal die Bestimmung Christi auf Erden erfüllt und in die Lücke, die blieb, konnten jene uns blutverwandteren Retter springen. Von Christus weg und im Sinne dieser nördlichen Helden vorwärts geht die Entwickelung der Menschheit: Christus würde sie erst wieder nötig haben, wenn der Augenblick käme, in dem jener Ekel sie noch einmal erfaßte — dazu aber, daß das nicht geschieht, sind wir auf der Erde und wachen. Wohl ist der Religionsstifter derjenige Mensch, der die Menschheit auf die längste Zeit mit sich beeinflußt: aber es fragt sich, ob er sie auch mit den größten Werten beeinflußt? Für wen ist Christus da, für die schwachen oder für die starken Menschen, für die schwachen oder für die

ſtarken Stunden der Menſchheit? Die Antwort auf dieſe Gewiſſensfrage kann nur ſein: für die allerſchwächſten Stunden und Menſchen – und ſchon allein unſer Stolz ſollte verhindern, daß wir immer wieder nach Chriſtus rufen. Aber auch unſere Weltanſchauung ſollte es: mit dem Chriſtentum, als der Wirkung Chriſti, wurde die Welt einſt dualiſtiſch, und von der Gotik an, dieſem erſten Verſuch des Monismus, haben wir nichts anders getan, als gerungen, um ſie wieder moniſtiſch zu machen. Chriſtus nun, wie er die menſchliche Tragödie für unſer Bewußtſein aufhebt, obgleich ſie in der Wirklichkeit beſtehen bleibt – Chriſtus nun wieder in die Welt einzuführen, hieße einfach, all das Erreichte rückgängig und das Leben noch einmal wieder und verſtärkt dualiſtiſch machen. In Chriſtus ward nun einmal bloß Abel für die Menſchheit gekreuzigt. Jetzt gilt es, auch Kain noch zu kreuzigen, und das tut das Leben beſtändig, tut der Künſtler in jedem ſeiner Werke, und jeder Menſch, ſoweit er Künſtler iſt. In Chriſtus fehlte der Verbrecher, der nicht nur die Taten der Liebe geſegnet, ſondern auch die Taten der Verbrecher noch gerechtfertigt hätte. Nach ihm erſt trat der moderne Menſch mit allen ſeinen Leiden und Leidenſchaften, mit ſeiner Liebe, die durch den Haß hindurchgegangen war wie das Blut durch den Körper, in unſere Weltanſchauung ein. Möglich, daß es unſere höchſte Vollendungsmöglichkeit ſein wird, wenn dereinſt Kain zum Abel und Abel zum Kain und beide einander ebenbürtig und Freunde geworden. Bis dahin jedoch heißt Menſch ſein, feſt und glühend in ſeiner Irdigkeit ſtehen, und gerade heute wieder gibt es kein heiligeres Wort für uns als dieſes eine: die Erde.

Die Rückwärtswendung Chamberlains zu Chriſtus hat denn auch Gründe, die nicht aus unſerer Zeit, ſondern aus einem Abſtand von ihr kommen. Chamberlain iſt ſtärker ein Menſch von geſtern als ein Menſch von morgen: man ſieht es ſofort, wenn er als Menſch von heute ſpricht. Einmal faßt er die Gegenwart ſo auf: „.. das Vorwalten des Proviſoriſchen, des Übergangsſtadiums, der faſt gänzliche Mangel an Definitivem, Vollendetem, Ausgeglichenem iſt ein Kennzeichen unſerer Zeit; wir ſind in der Mitte einer Entwicklung, fern ſchon vom Ausgangs-

punkt, vermutlich noch fern vom Endpunkt." Der Satz scheint die ganze Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts leugnen zu wollen, wie sie politisch so geradlinig und folgerecht gewesen, wie selten eine Epoche, wie sie rein zivilisatorisch unter dem Zeichen von Erfindungen stand, die der Techniker die „fertigen" nennt, und wie sie künstlerisch mit gewaltiger organischer Schwungkraft zu Kulturlinien ausbrach. Das Werden der Dinge taucht stets aus der grenzenlosen Ewigkeit auf und über die Brücke der ewigen Gegenwart wieder ein in die grenzenlose Ewigkeit, und in einer „Mitte", wie Chamberlain sagt, sind wir stets: doch selten hat ein Jahrhundert so fest in dieser „Mitte" gestanden und sich im Gleichgewicht gehalten, trotz aller Schwankungen des Übergangs, wie gerade das neunzehnte.

Ein zweites Mal schließt Chamberlain ästhetisch: „Nach großen sozialen Umwälzungen und nach bedeutenden geistigen Errungenschaften mußte wieder Stoff gesammelt werden zu weiterer Entwickelung. Hierbei schwand das Schöne aus unserem Leben fast ganz." Es ist der Geist, der so spricht, der die Eisenbahn nur erst noch als soziales Beförderungsmittel begreift, aber noch nicht als ästhetisches Phänomen, weil das Auge, das anschaut, befangen in der Mechanik des Alten und daher unfähig ist, schon die Dynamik des Neuen auch als schöne Form zu verstehen.

Vieles könnte man noch anführen: als drittes mag Chamberlains Stellung zu Nietzsche genügen, denn nichts ist vielleicht bezeichnender als sie. In seinem Werke nimmt er nur einmal, im Vorwort, Beziehung zu ihm: „Seit Jahren streiten die Gelehrten darüber," meint er da, „in welchem Augenblick Nietzsche tatsächlich in Wahnsinn verfiel; und doch liegt es klar vor aller Augen: in dem Augenblick, als er von Wagner abfiel. Und recht war es und versöhnend, daß der arme Mann sich dann öffentlich gegen den Freund wandte, daß er ihn mit Kot bewarf, daß er das Heiligtum seines Herzens vor aller Welt niederriß und zugleich alles andere Edle verleugnete, aus dem er in heißem Ringen sein gutes Ich nach und nach aufgebaut hatte; das war echte Natur; so sprach die gute Mutter für ihn und verkündete laut: Seht, er ist nicht untreu, er ist von Sinnen." So sieht

Chamberlain den Mann, der am schwersten um eine neue Menschwerdung gerungen, dessen Leben ein einziger grauenhafter Kampf um die Erhöhung der Menschheit gewesen und dessen Ringen menschlich so furchtbar zum Prometheusschicksal sich aufbäumte, daß daneben Wagners Streben künstlerisch zum bloßen Ästhetentum ward. Ich weiß sehr wohl, daß uns, und gerade den Deutschen, heute angewandter Kant, nicht angewandter Nietzsche not tut: Nietzsche war Dynamit, wie Rousseau es gewesen, er hat nur gesprengt und noch nicht aufgebaut. Doch wissen und verstehen muß man als Mensch unserer Zeit, was ein Nietzsche an der Gegenwart losgesprengt hat, und was wir ihm danken, wenn man die Freiheit der Zeit, und damit sie selbst und ihre Möglichkeiten erkennen will.

Chamberlain freilich zeigt, daß man der große Deuter unserer Vergangenheit sein kann, ohne den größten Künder unserer Zukunft, und damit diese selbst, auch nur im Geiste zu grüßen.

Klinger.

Künſtleriſch bedeutet unſere Zeit die Auflöſung des Lebens in eine neue Viſion. Eine veränderte Sehweiſe iſt plötzlich über die Menſchheit gekommen: während man geſtern noch in den Traditionen aller früheren Stile empfand, und es ſchon ſchien, als ſei unſer Ausdrucksvermögen erſchöpft, und es endgültig unmöglich, die Welt der Erſcheinungen noch einmal wieder in neuen Formen zu verbinden, ſchaut und ſchafft man mit einem Male in Linien, die vor uns überhaupt noch kein Geſchlecht der Erde erblickt hat. Geheimnisvoll haben ſie ſich der Jahrhundertwende entwunden, unſere Herzen fühlten plötzlich in ihrem Rhythmus, unſere Hirne dachten in ihrer Logik, unſere Hände formten in ihrer Linie, das ganze Daſein goß ſich in ſie um. Die Dinge, ſoweit ſie alt waren, aber noch die Kraft hatten, auch in dieſer neuen Welt weiter zu ſein, mußten ſich ihnen wohl oder übel anbequemen, und die, welche jung aus der Zeit herauswuchſen, erſtanden natürlich überhaupt und erſt recht nur noch in ihnen.

Wir aber wiſſen damit, auf welchem Wege wir eigentlich ſind — daß es derſelbe iſt, der noch von je zu den Grundwerken von Grundkulturen geführt hat. Denn zweierlei Stile hat es ſeither gegeben: ſoweit wir zurückſchauen, ſolange wir durch die Jahrhunderte und Jahrtauſende hindurch Erdentwickelung und Menſchheitsgeſchichte künſtleriſch, und das iſt in Stilen, begreifen, laſſen ſie ſich deutlich unterſcheiden. Der eine Stil iſt der, welcher

wirklich auf eine neue Weltanschauung, der andere der, welcher nur auf eine veränderte oder bereicherte Kunstanschauung sich gründet: ein mythisch sich heraushebender, organisch sich heranbildender, naiver Stil also, wie Antike und Gotik, und ein eklektischer, artifizieller und darum schnell seniler Stil, wie Renaissance und vor allem Barock und Rokoko – kurz, ein visionärer und ein kompositorischer Stil. Der moderne Stil aber, wie er aus dem starken Leben einer starken Zeit, aus den Wundern der modernen Zivilisation, aus dem Flammenspiel unserer Hochöfen vielleicht, wenn man eine formale Handhabe haben will, sonst jedoch vergangenheitslos aus dem Nichts geschlagen ward, ist wieder ein visionärer Stil!

Spätere Zeiten, die den nötigen Abstand besitzen, werden auch erst den ganzen Überblick über die Wandlung haben und bis ins Einzelne erkennen, wie sie geschah, wo sie einsetzte und wohin sie reichte. Für uns, die wir mitten in ihr stehen und ihre tätigen Köpfe und Glieder sind, ist die Tatsache selber das Wichtigste. Den Sinn unseres Lebens empfangen wir ja von ihr: das Wissen, wozu wir auf der Erde sind und Menschen der Gegenwart. Eine Aufgabe ist mit ihr wieder der Menschheit gegeben: denn nun gilt es, den neuen Stil auszubreiten über die Erde, ihn in den einzelnen Völkern zu befestigen, soweit ein jedes die Voraussetzung dazu bietet, und ihn auf jeden Fall, wo und wie es auch geschehen möge, der Nachwelt in Werken zu überliefern.

Die Aufgabe ist schwer, doch darf uns nichts an ihr beirren. Es darf uns noch nicht einmal wundern, wenn hie und da die Entwickelung zu stocken scheint: was heute noch nicht geschaffen ist, wird eben morgen geschaffen werden – dies Zutrauen können wir schon haben! Wir sehen gewiß nicht voraus, welche Gebäude und Standbilder, welche Malereien und Dichtungen im einzelnen und mit aller Bestimmtheit entstehen werden, wohl aber, von welcher allgemeinen Art sie nur sein können: welche Völker uns heute schon eine Gewähr zu ihnen geben, welcher Lebensgeist mit Notwendigkeit zu ihnen hindrängt, welche Lücke in der Einheit des allgemeinen Werdens klaffen würde, wenn große

Menschheitsfragen der Gegenwart ohne große Kunstantworten blieben.

Vor allem darf uns nicht beirren noch wundern, daß in derselben Zeit, die die moderne Zivilisation so mächtig ins Dasein warf, noch Künstler erstehen, die dem visionären Stil geradezu einen kompositorischen entgegenstellen, einen, der aus allen klassischen Kulturen gesammelt erscheint und an dem neu höchstens die Art der Verkomponierung ist. Auch diese Künstler können deshalb ein Ausdruck der Größe und des Reichtums unserer Zeit sein, ein Ausdruck mehr nach rückwärts freilich, nicht nach vorwärts, ein Ausdruck nur für ihre eigene Person, nicht für ihr Volk, weil sie Bahnen wandeln, die nur für sie selbst Gültigkeit haben, nicht jedoch für die heraufkommenden Geschlechter — Bahnen sogar, die sie bereits in eine Sackgasse führen, ihnen aber auch dort noch gestatten, ein Lebenswerk zu schaffen, das in seiner Art, in seinen formalen Einzelbeziehungen etwa, noch vollkommener sein mag, als es in den Zeiten selber schon möglich gewesen, deren Eklektiker sie nun sind.

Der Beweis ist Klinger — der typische, aber zugleich auch monumentale Repräsentant all solcher Künstlernaturen.

Typisch ist an ihm sein Eklektizismus, sein Durchdrungensein von beinahe sämtlichen alten Stilen im Augenblick ihrer äußersten Hochentwickelung, ihrer Mächtigkeit, ihres Glanzes, damit zugleich aber auch ihrer äußersten Verfeinerung, ihrer beginnenden Auflösung, ihres Übergangs zum Niedergang und Untergang. Unbeeinflußt ist Klinger nur von aller primitiven Kunst, wie sie ihre Zukunft erst noch vor sich hatte, von dorischen und namentlich gotischen Formen, also gerade denjenigen, zu deren Naturalismus allein, wenn überhaupt, die moderne Linie noch wurzelhaft hinabreicht. Sonst aber steht er in Abhängigkeit bald von der Antike jonischen, bald alexandrinischen Einschlags: ja, selbst bis zu exotischen Stilen gehen seine Erinnerungen hinüber, ägyptischen etwa, gräko-phönizischen und extrem-orientalen, so daß denn also nicht nur der Aspasia-, sondern auch der Astartetyp in den Gesichtern seiner Frauen vorkommt, und der Riß seiner Zeichnung sehr oft durchaus japanisch bemessen scheint. Dabei äußert sich

dieſer Eklektizismus durchaus nicht immer ſtilrein, ſondern meiſt ſtiluntermiſcht: die verſchiedenſten Linien laufen zu einer dritten, wenn man will, zur eigentlich klingerſchen Linie, in ſeinen Kunſtwerken zuſammen – geradeſo, wie ſie ſich nicht entweder bloß auf das Thema, oder nur auf das Ornament beſchränken, ſondern regelmäßig auf beide übergreifen, kurz, ſich zu einer eklektiſchen Ganzheit verſchmelzen, deren Stiel dann eben der Klinger-Stil iſt.

Monumental dagegen – denn die Ausleſe als ſolche, literariſch, nicht organiſch wie ſie ſich vollzieht, wäre durchaus kurios – wirkt an Klinger die Geſamtſchöpfung, das Werk, das heute hinter ihm und vor uns liegt: die Ausdehnung, die er ihm mächtig gegeben, und die Koſtbarkeit, mit der er es verſchwenderiſch angefüllt hat. Es iſt wirklich, obwohl es noch lange nicht abgeſchloſſen, ein Lebenswerk, als Arbeitsleiſtung, im echten Künſtlerſinne von formgewordener Lebensfreude, würdig eines Meiſters aus perikleiſchem oder mediceiſchem Kreiſe. Nur, daß von dieſem Lebenswerke auch nur das Künſtleriſche, das eigentlich Könneriſche, die Formdurchführung und die Stilausrundung Klinger gehört: während das, wovon er handelt, ſein Stoffgebiet und Geiſtesgehalt, wenigſtens nach der gelungenen Seite, uns allen zu eigen iſt, und zwar, worauf es ankommt, längſt ſchon und nicht erſt durch Klinger – denn es iſt eben die Tradition. Aber auch ſo noch, trotz ſeinem Mangel an Erde, Notwendigkeit und wirklicher Schöpfung, imponiert das Werk Klingers.

Sonſt, bei anderen Künſtlern, iſt es ſo und ſoll es ſo ſein, daß ein Menſch ſeiner Zeit, der in ſich den Trieb zur Phantaſierung der Welt fühlt, den Inhalt nimmt, die weite Weltanſchauung, die in ſeiner Gegenwart ungeordnet, verſtreut, aber erdſchwer gebreitet liegt, und daß er ihr nun, da dieſe Gegenwart ſelbſt ſie noch nicht auszudrücken vermag, das Bild findet, die ſichtbare Vorſtellung, die ſymboliſche Verknüpfung, in der die Gegenwart ſich wiedererkennt, in der ſie ſich vielleicht ſogar überhaupt erſt erkennt, und mit der dann der Künſtler auf jeden Fall das, was er vom Leben genommen, ihm im Kunſtwerk wieder zurückſchenkt. Wohl kann zu den Erlebniſſen eines Menſchen ſeiner Zeit auch das Kennenlernen der Vergangenheit gehören: nur wenige, wie

Whitman, wie Dostojewski, wie Rodin in unserem Zeitalter, wachsen auf, ganz, oder doch im wesentlichen unbeeinflußt von dem, was frühere Jahrhunderte bereits geschaffen. Sonst aber wird es sich immer darum handeln, daß der betreffende Künstler nicht die Tatsache der Vergangenheit, sondern nur seine Erinnerung an sie, seinen Eindruck von ihr, also nicht die fixe Form, sondern ein durchaus seelisches Moment in sein Kunstwerk überleitet. Von dem Grade, in dem er das vermag, hängt es dann ab, ob ein solcher Künstler noch organisch Gewachsenes und visionär Erschautes gibt, oder ob es wirklich nichts als eklektisch Zusammengetragenes und kompositorisch Hergestelltes ist. Im Gegensatz zu Klinger zeigt es Böcklin, mit dem unsere Beziehungen zu Antike, Renaissance und deutscher Märchenvergangenheit noch einmal wiedergeboren, tatsächlich wiedergeboren, noch einmal Landschaft und Phantasie, noch einmal Natur wurden.

Trotzdem, von dem Grundzug seiner Kunst und der ihr entsprechenden Kultur aus, ist auch Böcklin Epigone, wie es, ungeachtet all ihres Suchens, Marrès und Feuerbach, wie es Schwind und Rethel gewesen sind, von Cornelius und Overbeck oder gar Carstens überhaupt nicht zu reden — und wie man, um die letzten großen Progonen zu haben, zur Wende von alter und neuer Kunst überhaupt, zu den Anfängen des Impressionismus bei Rembrandt hinabsteigen müßte. In viel höherem Maße aber noch, als seine deutschen Vorgänger alle, ist Klinger Epigone, er, mit seiner Kraft zu verknüpfen und seiner Unkraft zu schöpfen — mag auch sein Epigonentum gerade deshalb so scharf, schroff und überdeutlich werden, weil es, wenigstens von seinem Willen aus, vielleicht das großartigstgedachte ist. Denn wenn Böcklins Werk, eine Lyrik, still und groß in die Zukunft hineinblühen wird, weil es mit allen Fasern in fruchtbarem Erdreich verschlungen ist, dann ragt Klingers Werk schon rein von seiner Gattung aus, der Plastik, zu der es sich immer mehr hinentwickelt hat, aufgestellt zwar, aber eben darum auch sichtbarer, zum Monumente empor! Das ist kein Wertunterschied, im Gegenteil, denn wollte man werten, so müßte man sagen, daß Böcklin, der erdnähere, sicherlich der ewigere ist, als Klinger, der himmelragende. Aber es ist

ein Artunterschied – und nur von der Art aus, in die ein Künstler sich selber gestellt hat, darf man an ihn herangehen, nur die Maße dieser Art darf man an ihn wieder anlegen. Von diesem Standpunkt aus aber steht Klinger, zu den Künstlern gehörend, die mit Bewußtsein das Höchste wollen und von denen man deshalb auch das Höchste verlangen muß, nun einmal unter der Voraussetzung, daß sein Werk zwar Eklektizismus ist, doch einer, der zum Monumentalen gesteigert ward! Dies Moment bestimmt und umzirkt seine ganze Erscheinung, scheidet klar und deutlich ihr Positives und ihr Negatives, ihren Wert und ihren Unwert – wobei unzweifelhaft ist, daß er den Wert, eben die Monumentalität, nicht ohne den Unwert, den Eklektizismus, sondern nur durch das Mittel desselben, zu erreichen vermocht hat.

Klinger hat ja auch versucht, als Gegengewicht Modernität in sein Schaffen einzuführen. Als er begann, war er stofflich sogar voll von modernen Motiven, und bis heute haben sie sich seinen Gebilden beigemischt, wenn auch immer mehr seelisch: aber nie, auch nicht in einem einzigen Werke, ist es ihm gelungen, das Moderne rein und von sich aus auszudrücken. Stets blieb er entweder in Abhängigkeit von den Funden aller möglichen Künstler, die, wie Goya, wie Rops, bereits *vor* ihm, in kulturell noch weit unklarerer Epoche, die allgemeine Veränderung des Lebens zu einer neuen Zeit zu erfassen gesucht hatten – oder aber, je selbständiger, je klingerischer er das Moderne zu geben unternahm, mißglückte es ihm überhaupt, verirrte er sich in die Literatur, blieb er in der Absicht, der Grübelei, der Künstlichkeit, und damit in der Unnatur, stecken.

Man kann dabei nicht sagen, daß der Kampf um seine Modernität den Kampf Klingers um seine Entwickelung ausgemacht habe: dazu überwiegt in seinem Gesamtwerk, je weiter er sich von seinen Ausgängen entfernt und je näher er seinen letzten und eigentlichen Zielen kommt, alles das, was er hat und kann – und das ist die Nocheinmalverwendung der Tradition – das, was er *nicht* hat und *nicht* kann – und das ist die Ausdrückung des Modernen – denn doch durchaus. Nur seine Griffelkunst ist der Niederschlag eines derartigen Kampfes geworden:

und nichts scheint bezeichnender als dies, denn zu ihr kam er überhaupt erst, wie aus neun Zehnteln seiner Blätter und obendrein noch aus seiner sehr persönlichen Schrift „Malerei und Zeichnung" deutlich hervorgeht, weil es etwas in ihm gab, dessen Prägung er den traditionären Formen Malerei und Plastik nicht zutrauen zu dürfen glaubte, von dem er vielmehr auf eine dritte Form, auf die der so durchaus zu unserer Zeit gehörigen Druckverfahren, hingewiesen wurde. Dieses Etwas war eben, und zwar nicht technisch, sondern gerade auch psychisch, sein Modernes, war die Diskrepanz, die die moderne Zivilisation in diesem Klinger gelassen, der von dem Kern, der Neigung, der Sehnsucht seines Wesens aus nur unter olympischen Himmeln sich wohl fühlte und der doch Mensch seiner Zeit genug war, um um sich her plötzlich schreckhafte Realitäten wahrzunehmen, und die Neugier und den Mut in sich verspürte, auch mit ihnen sich künstlerisch abzufinden.

Es konnte wohl gar nicht anders sein, als daß die Diskrepanz auch formal durch Klingers Radierungen ging. Sie entstanden aus dem Gefühl heraus, daß die modernen Themata, die ihn beschäftigten und die ihm selber als Kuriosa, wenn nicht Abstrusa erschienen, nicht in die Malerei gehörten. Da Klinger seiner Ästhetik nach an die Schönheit als an ein Prinzip, nicht nur als an ein Phänomen glaubt und er die Malerei ausdrücklich als „an das Schöne gebunden" erklärt, ist dies Gefühl nur zu verständlich. Recht hatte er deshalb mit ihm noch nicht und unter seinen Radierthemen sind denn auch eine ganze Reihe, die trotz ihrer Modernität uns heute weder kurios noch abstrus, sondern sehr natürlich vorkommen, und die jedem entwickelteren Modernitätsempfinden sehr wohl auch für die Malerei zulässig erscheinen würden. Eine weitere Reihe von Themen wird man freilich stets, wenigstens in der Art, wie Klinger sie auffaßte, als echte Griffelkunstvorwürfe empfinden.

Aber wie dem nun auch sei: selbst wenn Klinger überall die Grenze von Malerei und Zeichnung mit dem sichersten Instinkt eingehalten hätte, so überschritt er dafür überall eine andere — die von Zeichnung und Dichtung, dieselbe, die die Griffelkünstler, auf die Klinger sich berufen kann, Dürer nicht, und nicht Holbein,

ſelbſt Rethel nicht, kaum Rops, je überſchritten haben. Nicht rein zeichneriſch wurden die modernen Momente gebändigt, um derentwillen Klinger überhaupt den Griffel nahm, ſondern — literariſch. Hier ſtand Klinger nun auf dem Boden der Gegenwart, der Inhalt war vom Inhalt der Zeit. Aber gerade, wenn man vom modernen Künſtler verlangt, daß er ſich ganz auf ſich ſelbſt verlaſſen ſoll und die ziviliſatoriſchen Formen, die ihn umgeben, um zu den künſtleriſchen Formen zu gelangen, die uns not tun, muß man Klingers Radierungen ablehnen. Um ihren Inhalt kennen zu lernen, zu wirklich organiſchen Kunſtwerken gebildet, werden künftige Geſchlechter ſicher nicht zu ihnen greifen, ſondern ſie werden vorziehen, ihn bei Dichtern unſerer Zeit nachzuleſen: dort ſteht dieſer Inhalt an ſeinem Platze, nur aus ſeinem eigenen Stoffe gewonnen, und mit den natürlichen Mitteln der Dichtung geformt. Ich denke etwa an die Paraphraſe über den Fund eines Handſchuhs, wie ſie, nur realiſtiſcher, von Liliencron in Gelegenheitslyrik hätte umgeſetzt werden können, an ſeine verſchiedenen Zyklen vom Tode und von der Liebe, die mit ihrer pſychologiſch-phantaſtiſchen Lebensausdeutung an Dehmelſche Romanzenfolgen erinnern, oder an ſeine Serie Märztage, die Szenen aus einem Hauptmannſchen Revolutionsdrama ſein könnten. Nur, daß Klinger ſeinen Intellektualismus noch viel ſchroffer, noch viel mehr als Selbſtzweck herausgearbeitet hat, als es einer dieſer Dichter, als es ſelbſt Dehmel je wagen würde — um ſo gefährlicher das, weil in der Zeichnung die ideelle Prätention naturgemäß noch viel augenfälliger hervortritt, als ſie das im Gedicht überhaupt könnte. So wirkt denn der Inhalt bei Klinger meiſt gewaltſam, krampfhaft, zuſammengedacht.

Hinzu kommt, daß ſeine Blätter formal noch in keinem Stil der Zeit ſtehen, ſondern in jenem halben der achtziger Jahre, indes ihr Inhalt ihnen bereits weit vorauseilt, oft ins Ewige, Zeitloſe hinein. Namentlich ſeine Frauen tragen noch nicht das Gewand der Zeit, an dem man ſie dereinſt wird wiedererkennen, in dem man ſie ſich nur wird vorſtellen können, ſondern die verſchrobene Übergangstracht, die bis in alle Ewigkeit nur lächerlich tantenhaft wirken kann — dabei ſind aber die Geſichter und

Gestalten modern, nervig, nervös. Man sage nicht, die Mißwirkung, die sich daraus künstlerisch ergibt, sei die Schuld der Zeit, nicht die Schuld Klingers. Ich gebe zu, es kann wohl einmal das Unglück eines Künstlers ausmachen, ein halbes Menschenalter zu früh geboren zu sein: aber auch hier waltet eine Gesetzmäßigkeit, und Klinger, von seiner verfehlten Seite aus, paßt eben zu dem Miß- und Unstil der Jahre, in denen er aufwuchs und die ersten Eindrücke des modernen Lebens empfing. Im übrigen aber vergleiche man, was ein Rops sogar aus der Krinoline zu machen verstanden hat: einfach durch die Wucht der Wahrhaftigkeit, die er in seine Weiber warf. Rops' Blätter bleiben deshalb auch immer in der Einheit der Dinge, die auf ihnen vorkommen, werden zusammengehalten von dem Großstadtmilieu, aus dem heraus sie erlebt sind, während Klingers Blätter auseinanderfallen und durch sie als ein Riß das Doppelwesen ihres Schöpfers geht. Beider, Rops' wie Klingers, Blätter werden wohl schließlich veralten, als Kuriositäten einer Übergangsepoche Sammler, nicht die Menschheit entzücken, aber an den Ropsschen wird man immer noch die schmerzhafte Notwendigkeit verspüren, mit der sie aus einem Mannesleben herausgerissen wurden, während die Klingerschen, akademisch, nicht persönlich, wie sie sind, in ihrer kalten Pracht rein menschlich immer gleichgültiger lassen dürften. Im übrigen wartet Kleid, Gesicht und Haltung der Menschen einer Zeit, wartet der Lebensstil einer Zeit, bis der Augenblick der Ausentwicklung und Ausreifung zum Typischen gekommen ist: und dann erstehen die Künstler ganz von selbst, die die Zeit auf ihre großen und ewigen Formen bringen. Von diesem Standpunkt aus ist Klinger einfach zu früh gekommen, und Vergangenheit und Übergang mußten sich schief, seltsam und unganz in ihm kreuzen.

Schwerer wiegt deshalb auch, daß Klinger selbst auf den phantastischen Blättern, wo er nicht die Zivilisation, wie auf den mehr realistischen, sondern die Natur zum Milieu hat, geradeso unorganisch wird, wie auf jenen untypisch. Es sind gewiß herrliche Blätter unter ihnen: aber selbst ein so wundervolles wie das „An die Schönheit" ist verdorben durch den literarischen Einfall,

den anbetenden Menschen, bevor er niederkniet, sich erst seiner Kleider peinlich entledigen zu lassen – nun liegt dieser nichtige Linnenfleck da in einem der ewigsten Panoramen, die je ein Künstler ersonnen hat!

Das sind nur Kleinigkeiten, wird man vielleicht einwenden, denn die Feinheit des Striches entschädigt für alles. Ja, aber die Kunst ist nicht um der Feinheit des Striches, sondern um der Größe der Natur da – und was Klinger hier gegeben hat, das ist einfach Allegorie, das ist Klischee.

Zu sich selbst, zur reinen Kunstwirkung reiner Kunstwerke, kam Klinger erst, als er alles, was ihm an modernen Motiven und Ideen das Bewußtsein beschwerte, in seinen Radierungen heruntergearbeitet hatte, und er nun daran gehen konnte, die eigentliche Formenwelt, die seine Seele klassisch bewegte, zu ornamentaleren Gebilden zu vereinigen. Es war derselbe Augenblick, in dem ihm die Kleinkunstgedanken auch theoretisch nicht mehr genügten und ihm der Gedanke des Gesamtkunstwerkes praktisch aufging. Bezeichnend war dabei für ihn, der nun einmal nicht geraden Wegs aus dem Organischen heraus und wieder auf das Organische hin zu schaffen vermag, daß er nicht mit der Architektur begann – bis heute ist er noch nicht zu ihr gekommen, trotzdem seine Begabung, eben weil sie eine kompositorische ist, so recht eigentlich architektonisch scheint –, sondern mit Bildern und Plastiken, die für Zukunftsarchitekturen gedacht waren.

Am nächsten kam noch Klingers architektonischem Beruf die Plastik: und hier hat er denn auch seine eklektische Grundveranlagung, schon allein durch die Wucht und die Pracht des Materials, zu ihrer monumentalsten Äußerung aufgetürmt. Klingers Malerei steht dagegen seinem Radierwerk zu nahe, um sich frei erhalten zu können von allem, was in diesem brüchig und schwach war: wie seine Blätter gezeichnete, so sind seine Bilder gemalte Literatur – ganz abgesehen davon, daß geradeso wie dort Goya und Rops, hier Böcklin den Stil entscheidend beeinflußt hat. Der inhaltliche Bruch wird nirgendwo deutlicher als in seinem inhaltlichsten Bild: dem „Christus im Olymp". Daß das Werk, in dem Klinger sich echt literarisch mit den Ideen vom

dritten Reich auseinandersetzte, geschaffen wurde, war eine gewisse Notwendigkeit von der ganzen Generation aus. Und daß das Werk mißglückte, daß ein künstliches, kein natürliches Bild daraus wurde, war gleichfalls eine gewisse Notwendigkeit: es zeigt wenigstens dieselbe innere Haltlosigkeit, die sein Stoff in den Köpfen unserer neo-gräko-christlichen Ideologen hat, wie sie ihn heute immer noch auszuhecken für nötig halten. Es mußte sich ja rächen, auch künstlerisch, daß man in gewissen Kreisen das Heil der Menschheit rückwärts suchte, in allen unmöglichen Synthesen, nicht vorwärts und auf der Erde der Wirklichkeit. Es konnte gar nicht anders sein, es konnte nur, auf dem Umweg über den im zweiten Faust geschaffenen Ideenstil, eine andere „Versunkene Glocke" daraus werden. Bezeichnend eben nur, daß Klinger es war, der die aussichtslose Abstraktion in Linien zu kleiden und in Farben zu setzen unternahm — und gut schließlich auch, denn so wurden es wenigstens die sachlich richtigsten Linien, die erlesensten Farben und in Summa das Ganze, in seiner Güte und Schwäche zugleich, ein allereindringlichster Beweis von dem Bankerott der Antike und des Christentums für unsere Zeit, oder gar einer Vereinigung von beiden. Der Tempel jedoch, in dem der „Christus im Olymp" Platz finden könnte, wird nie gebaut werden: höchstens ein wahnsinniger König von dem Prunk-Geschmack des bayrischen Ludwig oder ein verrückter Milliardär mit romantisch-spiritistischem Spleen könnte sich zu ihm entschließen — in der Zeit selbst liegt die Voraussetzung zu solcher Raumkunst nicht, und es ist die Stärke der Zeit, daß sie nicht darin liegt!

Klinger ist kein Raum-Maler, denn er hat nichts vom Epiker, kaum etwas vom Lyriker: deshalb gelingt ihm weder Rondo noch Freske. Aber er ist ein Dramatiker: und deshalb gelingt ihm die Plastik, die Darstellung des Ringsseitigen, der in einem Augenblick Stillstand erfaßten Handlung. Im Grunde greift dieses Dramatische auch auf seine Bilder und namentlich auf seine Blätter über, nur daß er dort eben die Gattung verfehlt. In der Plastik aber, die noch stets, im Parthenonfries so gut wie in den Sklaven des Michelangelo, die Dramatikerin unter den bildenden Künsten gewesen, trifft er die Gattung. Und so

deckt sich hier denn in der Schöpfung Klingers endlich Absicht und Werk.

Auch als Plastiker ist Klinger noch Eklektiker geblieben. Er sieht durchaus mit den Augen der Klassiker, und auch hier mit den Augen derjenigen wieder, die schon hart an der Grenze von der Vollendung zur Verweichlichung standen: nicht die mächtigen, steiffaltigen Formen des Phidias, sondern die feinen, geschmeidigen des Praxiteles — wenn nicht Tanagras — kommen bei ihm wieder vor, nicht das karg naturalistische Ornament des Verrocchio, sondern das reich ziselierte des Cellini bringt er an. Die Erinnerungen Klingers, wie er doch gerade an eine Plastik denkt, die in Verbindung mit der Architektur zu stehen hat, gehen also nicht auf die Epochen ursprünglicher, sondern auf die entwickelterer Plastik zurück, jener, in der sie sich von der Architektur bereits wieder losgelöst und virtuos verselbständigt und überhaupt vom Starren, Steifen, Schicksalsmäßigen zum Flatternden, Zitternden, Spielerischen abgewandelt hatte. Klingers Plastik ist denn auch ihrem inneren Wesen nach gar keine eigentliche Groß-, sondern nur eine großgearbeitete Kleinplastik: nicht umsonst wirken seine Statuen auf manchen Reproduktionen wie allerdeliziöseste, preziöseste, petiteste Elfenbeinschnitzereien. Freilich ist damit nur eine Stück- und Scheinwahrheit über Klinger gesagt: in Wirklichkeit hat er seine Werke, wenn auch nicht der Auffassung, so doch der Ausführung nach, unbedingt monumental konzipiert.

Echte Monumentalität ist sonst Einfachheit, nicht Häufung, Macht, nicht Mächtigkeit. Klingers Monumentalität ist majestätisch und steht so zwischen beiden, so daß man denn hier, wenn auch nur ausnahmsweise, aber gerade dadurch die Regel bestätigend, den Begriff der Monumentalität wohl oder übel erweitern muß. Auf jeden Fall hat Klinger es vermocht, nicht einfach und machtvoll, sondern gehäuft und mächtig, ja, fast byzantinisch-majestätisch zu sein und doch monumental zu wirken: er hat die äußerste Pracht des Stoffes und die äußerste Feinheit der Behandlung ins Gleichgewicht zu stellen vermocht, er hat den ganzen Reichtum an Material genommen, über den heute, nachdem die Jahre der Armut für Deutschland vorüber sind, ein Künstler verfügen kann,

hat die ganze Subtilität der Technik an ihn aufgewandt, die uns heute aus tausendjähriger Tradition zur Verfügung steht, und dann beide so ineinander verschmolzen, verrundet, verschliffen, daß die fertigen Werke tatsächlich eine Wirkung von so beträchtlicher Größe, Fülle und Farbigkeit haben, wie seit der Renaissance die keines Plastikers. Schlüter bleibt natürlich Schlüter, aber Houdon sinkt dahin — der verschiedenen Canovas gar nicht zu gedenken.

Diese Stellung Klingers will schon etwas besagen. Hinzu kommt, daß er seine Werke seiner Hand nicht nur deshalb verdankt, weil sie gelehrt und fleißig von der Regel der Tradition, sondern ersichtlich auch vom Tick der eigenen Nerven geführt war. Klingers Plastik ist eine unzweifelhaft persönliche und moderne Plastik. Zwar ist ihre Linie nicht oder doch nur unentschieden von der Linie unseres Stils; sie ist sogar theoretisch recht akademisch und reaktionär auf dem Nackten aufgebaut, in dem der Professor in Klinger alles Heil und die einzige Voraussetzung für einen neuen Stil sieht; während unsere Zeit, wenn sie ehrlich ist, das Nackte doch nur in seltenen Augenblicken kennt, und auch ihre Kunst deshalb, wenn sie ebenfalls ehrlich sein will, von der Bekleidung ausgehen sollte, wie sie nun einmal unsere Kultur, sozusagen unsere zweite Natur, aber auch wirklich unsere Natur geworden ist, außer der es nun keine andere Echtheit mehr geben kann. Aber trotzalledem ist die Seele von Klingers Plastik durchaus von der Seele der Zeit. Gewiß hat Klinger nicht den Grundgehalt der Gegenwart genommen: der würde auch eine neue Grundform ganz von selbst mit sich gerissen haben. Doch Beziehungen, wenn auch eben mehr nervöser als vitaler Art, sind da und machen Schwingungen offenbar, wie sie noch keinem Leben, als dem unseren, eigentümlich gewesen sind. Sie zeigen sich im Gesicht, im vibrierenden Ausdruck seiner Menschen, sie greifen aber auch auf den Körper, auf die morbide Behandlung des Fleisches über, ja, selbst auf das Ornament und die eigentliche Architektur. Wenn irgendwo Klinger zwar nicht herauswächst aus dem modernen Stil, aber sich ihm doch nähert, dann ist es in seiner Plastik — wie ein Schleier liegt da die neue Linie über den alten Formen und paßt sie, ohne daß Klinger es selbst will

und weiß, in unsere Zeit ein. Nur, daß es eben nicht stark und bewußt, daß es mehr geschehen lassend und nicht geschehen machend geschieht!

Klingers Kunst hat überhaupt etwas Weibliches — trotz ihres ernsten gedanklichen Unterbodens. Nicht umsonst ist er in Wien, der Stadt femininer Kultur, der Stadt mit der Euripides- und Racine- und Grillparzer-Ästhetik, am stärksten verstanden. In Wien bewundert man seine Frauen, wie sie immer mehr weiche Damen und Luxusgeschöpfe oder doch Träume von solchen, und nicht harte Lebensgöttinnen sind — und wäre es auch vielleicht nur aus dem Empfinden heraus, daß Klinger kann, was ein Wiener Künstler noch nicht einmal kann, aber nur zu gerne können möchte. Auf jeden Fall ist diese Wiener Verehrung ein ungemein charakteristischer Zug: gerade, weil er zugleich zeigt, wie Klinger, auf dekadente Instinkte leicht wirkend, obwohl selbst ganz undekadent, in seiner Kunst zwar ein Negatives, aber zugleich ein imponierenderes Positives haben muß — etwas, das ihn wieder über alle feminine Kultur hebt. Klingers Kunst mit Wiener Kultur einfach und rundweg zu identifizieren, geht deshalb auch nicht an. Als Erscheinung gilt Klinger vielmehr unbedingt für ganz Deutschland, ist dort ein erster großer Ausdruck des Lebensgehaltes, den wir nach Jahrhunderten der Leere wieder in Kunstwerke umgießen dürfen, wenn der geeignete Künstler sich findet. Zu Sybariten werden wir deshalb nicht werden: davor bewahrt uns schon der harte Zwang der Aufgaben, die über Klinger hinaus noch zu lösen sind, die Lücke, die wir, wenn wir nördlicher empfinden, in unserer Liebe zu ihm als füllungverlangend sehr bald herausspüren. Abgesehen von dieser Lücke jedoch, vom Allgemein-Menschlichen aus, hat Klingers Schöpfung Geltung für alle: auch in manchen von uns ist etwas, das schon unter der verruchten Mystik seiner „Salome" gelitten oder dem das unerbittliche Fatum seiner „Kassandra" einmal gedroht — wenn sich auch gerade hier, im Allgemein-Menschlichen, der Unterschied vom Norddeutschen und Süddeutschen am allerschärfsten herausstellt. Denn der südlich Fühlende wird sich vielleicht in Klingers Weibwesen weichlich verlieren, vor ihnen vergehen. Der

nördlich Fühlende wird dagegen stark über sie hinaus und von ihnen wegwachsen. Denn, obwohl Frauen der Gegenwart, Frauen der Zukunft sind sie nicht: und das wittern die Männer der Gegenwart und Zukunft zeitig heraus, ohne daß bunte Salomes und Kassandren je zur Gefahr für sie werden könnten.

All dem Entsprechendes gilt auch von Klingers „Beethoven". Den endgültigen Ausdruck unserer Beethovenvorstellung hat Klinger nicht gegeben: den können wir uns überhaupt nicht in den Traditionsformen seiner Klassik, sondern nur in den Fundamentalformen Rodins denken — aber ein majestätisches Werk hat er trotzdem gegeben, das majestätischste, das nach Schlüters Großem Kurfürsten von einem deutschen Künstler einem königlichen Menschen geweiht wurde. Außerdem wird gerade am Beethoven noch besonders klar, wie alles, was die Werke des Plastikers Klinger wohl beeinträchtigen kann, nicht wie beim Maler und teilweise beim Radierer Klinger an seinem Unvermögen liegt, sondern eher schon an seinem Übervermögen: der Beethoven wird uns leicht zu reich, zu bunt. Es liegt an seiner Polychromie, daß sie, zu fein abgestimmt wie alle dekadentierende Kunst, und nicht stark genug gegeneinandergestellt wie alle primitive Kunst, ihre sich ergebende Gesamtwirkung als Monumentalität nur beeinträchtigt, indem sie aus Übermaß an Formen und Farben die beiden Gattungen Malerei und Plastik untermischt, anstatt sie wechselseitig noch zu steigern. Doch darf man darüber auch nicht vergessen, daß Klinger — ganz abgesehen davon, daß er uns die Polychromie überhaupt erst wieder zuführte und dadurch die isolierte Weißwirkung aus Selbstzweck und als professoralen Grundsatz endlich verdrängte — tatsächlich, wenn auch nicht Allergrößtes, so doch Allerkostbarstes im „Beethoven" geleistet hat.

Außerdem ist Klinger mit seinem „Beethoven" in einen Weg eingelenkt, der vorbildlich und fast ein Pflichtweg des deutschen Volkes sein müßte. Niemand hat so ungezählte große Männer wie wir. Ein paar von ihnen sind zufällig große Könige, Feldherren und Staatsmänner gewesen. Diesen hat das offizielle Deutschland ungezählte Denkmäler gesetzt, die meist mit Kunst nicht das geringste zu tun haben. Der Rest sind Dichter, Musiker, Philo-

sophen. Von ihnen aber gibt es fast kein Bildnis, in dem die vorüberziehende Nation sie wieder erkennen könnte. Hier ist Klingers „Beethoven" ein Zeichen der deutschen Kultur, die einsetzt.

Der Plastiker hat nun einmal mehr wie jeder andere Künstler zeitrepräsentative Bestimmung. Die Alten lösten einst die große Aufgabe des triumphierenden Hellenentums: schmückten das Parthenon, schufen die Kolossalstatue der Athene für die Akropolis und die des Zeus für Olympia. Spätgriechen bildeten zu Hunderten die Büsten des Halbgottes hellenistischer Zeit: Alexanders des Großen. Die Römer waren unerschöpflich in Portraitsstatuen ihrer Caesaren: Neros, Augustus', Domitians. Die Renaissancemeister gossen die Renaissancemänner in Lebensgröße: Fürsten und Päpste, Condottieri und Mäcene. Sicher ist, daß eine Zeit gesteigerten Lebens, und damit auch Kunstlebens, wie die heutige, wieder die entsprechenden Aufgaben haben wird: in Stein und Eisen die Bringer der neuen Zeit der Nachwelt zu überliefern. Da aber ist Klinger unzweifelhaft der Erste, der den Beruf der Plastik wieder begriffen und auch bereits — denn außer an Beethoven hat er sich an Liszt, an Wagner, an Nietzsche gemacht — in ein paar wichtigsten Aufgaben wirklich künstlerisch zu lösen versucht hat.

All das darf Klinger gegenüber keinen Augenblick vergessen werden: es würde ungerecht und undankbar sein. Vor seinem Werke, da, wo es wirklich groß ist, muß man die Überzeugung vollständig beiseite stellen, die man sonst über Plastik haben mag: daß nämlich eine deutsche Plastik der Zukunft sich von aller Tradition, ganz gleich ob der antiken oder renaissancischen, geradeso wird befreien müssen, wie sich etwa die griechische einst von der egyptischen befreite, wenn sie ganz das sein will, was sie zu sein hat — nämlich deutsch. Eine solche Überzeugung ist ja doch vorläufig höchstens eine Zukunftsgewißheit. Klinger aber ist eine Tatsache — und zwar, worauf es ankommt, keine gegen, sondern für die Größe der Zeit.

Lebte ein Künstler wie Klinger in einer Epoche, die nicht wie die unsere wäre, kulturell indifferent und apathisch vielmehr und daher künstlerisch energie- und charakterlos, so würde er

nur als eine arme klägliche, wenn auch von der offiziellen Zeit vielleicht hochbewunderte Epigonenfigur dastehen, zu nichts fähig, denn zur Kopie – während diejenigen, die in einer solchen Zeit und neben ihr her das wirklich Neue und Zukünftige suchten, als sonderlingshafte Experimentatoren, waghalsige Problematiker unbemerkt dahinleben müßten, die Diskrepanz zwischen der sie umgebenden Wirklichkeit und ihren künstlerischen Ahnungen womöglich mit ihrem Entdeckerleben bezahlend, wenn auch dafür unschätzbare Winke für die Zukunft hinterlassend. So jedoch reißt die gewaltige Lebenssteigerung, die durch unsere Zeit geht, nicht nur unsere Neuerer, wie Rodin, zu mächtigen und fertigen Werken empor, sondern zieht auch die Gebundenen, deren Auge sich nicht frei machen kann von den Formen von Einst, im Schwung mit sich fort, ringt ihrer Form, ob sie auch epigonal bleibt, großartige Kunststeigerungen ab, zwingt sie vielleicht sogar, diese Form mit Stoffen der Zeit anzufüllen oder ihr zum mindesten einen Inhalt unterzulegen, der die Zeit in einer großen Beziehung zur Vergangenheit zeigt.

Klinger ist der Repräsentant dieser Gebundenen. Er ist der letzte große Zusammenschluß aller Vergangenheitswerte. Und er ist das erste große Unvermögen zur Verbindung von ausschließlichen Zukunftswerten. Hier liegt seine Tragik – hier liegt aber auch seine Monumentalität. Und es ist wohl gewiß: wenn er fortfährt, sich immer unakademischer, aber dafür immer menschlicher zu nehmen, wird von dem Grad, wie tief er diese Tragik selbst zu empfinden vermag, die Höhe abhängen, die er als Erscheinung erreichen kann. Noch hat er das Werk seiner künstlerischen Selbsterlösung nicht geschaffen, noch hat er das dritte Reich einer Weltversöhnung statt auf der sicheren Erde, wo es einzig für uns liegt, in wolkigen Allegorien gesucht. Aber Fauste führt der Geist nun einmal viele und irrige Bahnen, bevor sie den einzigen und richtigen finden: und Klinger hat etwas vom Faust, nicht nur das Professorale, das seinen Gang mantegnisch verzögert, sondern auch das Vitale, das ihn leonardisch treibt.

Kommt Klinger aber zu seinem letzten Ausdruck nicht – nun, so wird damit nur noch einmal bewiesen sein, daß wir die Syntheſen

von dionyſiſchen und apoſtoliſchen Welten, wie er ſie träumt, überhaupt nicht nötig haben, daß in unſerer Zeit überhaupt die metaphyſiſchen Vorausſetzungen nicht mehr liegen, die zu ihnen führen könnten: daß die Renaiſſancezuſammenfaſſung vielmehr, die die Tradition durch Klinger, den letzten Renaiſſancemeiſter, noch einmal erfuhr, ſo ſchon vollſtändig für uns genügt, wie ſie heute im Werk Klingers vorliegt, und eben nichts anderes iſt als ein letzter Abſchluß, eine letzte Verabſchiedung von Chriſtus, Plato und allen anderen Heroen der endgültig verlaſſenen Vergangenheit, der Erde Hellas' und des Bodens der Renaiſſance.

Liliencron.

Kriege verlangen eine Rechtfertigung. Hunderttausende sind vorfrüh unter die Erde gebracht, Hunderttausende als Krüppel in die Heimat zurückgekehrt. Länder liegen verwüstet, alle Verbände sind zerrissen. Wo in Verwandtschaft oder in Gesellschaft vorher Menschen zusammengewesen, durch Liebe oder durch Freundschaft verbunden, wo sie sich zusammengetan, auf gemeinsame Arbeit verpflichtet — überall ist einer herausgeholt und hat Hoffnungen und Pläne für immer mit sich genommen. Mit einem einzigen Schwertstreich scheint der Zukunft, wie das Volk sie sich angelegt hatte, das Haupt abgeschlagen: nun muß aus dem blutüberströmten Rumpfe langsam ein neues wachsen. Doch inzwischen verlangt das Gewissen der Menschheit eine Antwort auf die Frage: warum das alles und wozu überhaupt?

Die erste Rechtfertigung ist der Sieg. Von einem Volke, das siegt, kann man ohne weiteres annehmen, daß es die Berechtigung hatte, zu kämpfen — geradeso wie es umgekehrt ohne diese Berechtigung nie und nimmer vermocht hätte, zu siegen. Der Sieg als solcher, als Tatsache, entscheidet schon darüber, bei welchem von den beiden Völkern, zwischen denen es da zum Kriege kam, die wichtigeren, die wuchtigeren, die notwendigeren Gründe gewesen. In feudalen Zeiten, da kämpfte man wohl um dieses Sieges willen, aus Selbstzweck also, und mit der Rechtfertigung durch die bloße Kraft. Heute dagegen, in ethischeren

Zeiten, werden Kriege fast nur dann noch geführt, wenn sie einen wirklichen Endzweck haben: Ziele, in denen schon eine Rechtfertigung durch den Geist liegt. Auf jeden Fall wird im modernen Kriege die siegende Nation nicht nur die körperlich, sondern auch die geistig überlegene sein. Ja, die letzte Entscheidung, ob Siegen ob Unterliegen, liegt sogar noch viel tiefer als in den rein intellektuellen Funktionen, wie sie sich nach der militärischen Seite in der größeren strategischen Begabung und waffentechnischen Vervollkommnung zeigen — sie liegt in der Seele selbst, die eine Nation organisch bewegt, in dem Schicksal, das sich dynamisch in ihr schafft und das zum Kriege losbricht wie zu einem Kampf ums Dasein der Rasse. Ein Lebensdrang wühlt in einer solchen Nation, ein Sturmherd wirbelt in ihrem Inneren: sie muß heraus aus sich, die Grenzen ihres Volksdaseins wollen erweitert sein, all die aufgespeicherten Kräfte, Willen und Ziele brauchen Raum — sie *muß* siegen!

Wir haben es an Deutschland erlebt, als es in seinen großen Kriegen des neunzehnten Jahrhunderts Österreich und Frankreich niederrang. Zweierlei Völker standen einander gegenüber. Auf der einen Seite alte, die morsch geworden, die sich verbraucht hatten und immer unfähiger sich erwiesen zur Verwirklichung all der zivilisatorischen Gedanken, die die Zeit für Europa heftig und heftiger aufwarf. Und auf der andern Seite dieses Deutschland, das sich jung, frisch und handfest erhalten hatte, trotz all des Unheils, das es jahrhundertelang unterwühlt und überspült, und das nun immer kraftvoller sich dehnte und Platz brauchte zu den Werken, zu denen die Möglichkeit in ihm lag. Hier zeigte es sich: es konnte gar nicht anders sein — dieses Deutschland *mußte* siegen und in der Völker- und Kräfteverteilung an die Stelle derjenigen sich setzen, die nicht mehr berechtigt waren, die ersten unter den Nationen zu heißen! Was sich aber Deutschland dadurch errang, das waren nicht die hunderttausend von tot- oder krüppelgeschossenen Gegnern, sondern die Voraussetzungen für seine nationale und ökonomische Weiterentwicklung: Einheit und Mächtigkeit.

Damit war die Rechtfertigung des Krieges — der Friede.

Natürlich nicht in dem sanften Sinne des Wortes, der aus der Erde ein ewiges Gefilde des gegenseitigen Wohlbehagens machen möchte, in dem die Menschen wie die Lämmer ihre Nahrung weiden, sondern in jenem andern eines glücklichen Zwischenraumes, den die Entwicklung eines Volkes wohl zwischen seine kriegerischen Etappen schiebt, um ihm die Ruhe zu geben, aus dem Schwung seiner Siege die Gebilde seiner Kultur zu schaffen. An jedes tüchtige Volk ergeht dieser Ruf: Antike und Gotik sind auf ihn hin entstanden, als die großen Völker des Altertums und des Mittelalters erst im Kampf nach außen sich gefunden und dann im Ausbau nach innen sich sammeln konnten. Und das deutsche Volk war tüchtig genug, den Ruf auch jetzt wieder zu verstehen: rings stand alsbald das Land in Arbeit — Einzelner und Masse, Führender und Geführter, Kopf und Hand gemeinsam am Werk der gemeinsamen Seele. So daß wir denn alle, die wir heute leben und schaffen und des Lebens und Schaffens uns freuen, im Grunde nichts anderes tun, täglich und stündlich, als unseren Toten vom vorhergegangenen Geschlecht die Ruhe ins Grab zu legen, daß sie nicht umsonst gestorben sind, nicht als blinde, sondern als notwendige Opfer, die das Schicksal der Menschheit nun einmal brauchte, um den Zielen der Erde näher zu kommen.

Freilich, das ist heute — das war nicht gestern so. Noch jetzt stockt es ja bald hier, bald dort im deutschen Volke, wird Gesuchtes noch nicht erreicht oder Zufindendes überhaupt noch nicht gesucht: ganze Kreise sind unfähig zum Begreifen anderer, Männer, die auf einem Gebiete die Macht haben und üben, verwenden sie auf einem andern zu Werken der Ohnmacht, bedeutende repräsentative Persönlichkeiten sind etwa künstlerisch vollendete Dilettanten, während wirkliche Künstler, diese geborenen geistigen Repräsentanten der Nation, offiziell ganz und gar bedeutungslos sind und unberufen bleiben zu den Arbeiten der Zeit. Aber noch einmal: der Geist des deutschen Volkes ist heute gut! Nichts darf darüber täuschen, daß heute in Deutschland von jedem einzelnen auf jedem Einzelgebiete, dem, zu welchem er wirklich gehört, ganz gleichgültig, ob es sich um ökonomische Wagnisse, technische Leistungen, künstlerische oder was sonst für Taten handelt, bedin-

gungslos das Höchste erreicht wird, zum mindesten erreicht werden kann. Der Geist der nationalen Einheit ist nach innen gedrungen und schafft nun von innen heraus den Stil dieser Einheit – sodaß wir denn, wenn auch auf dem Umwege über die individuelle Begrenzung, wie sie uns nun einmal angeboren zu sein scheint, doch noch zu einer universalen Kultur kommen.

Gerade das aber war in der Zeit, die in Deutschland unmittelbar auf die großen Kriege folgte, nicht so. Militärisch blieb man wohl auf der Höhe, administrativ gewann man die Höhe bald, industriell entwickelte man sich rapid, ökonomisch sogar allzu rapid – aber es war eine rein materialistische Bewegung, die durch die Siegergeneration ging, und wäre man bei ihr geblieben, so würde man höchstens zu einer spezialistischen, mathematischen, ungenialen Zivilisation gelangt sein, wie sie, als Hochentwickelung einer Geldwirtschaft um des Geldes willen, vielleicht Semiten, Karthagern oder Engländern entsprechen konnte, aber nie und nimmer den Deutschen. Was materiell in diesen Jahren geschaffen wurde, war sachlich gut, meinetwegen sogar glänzend: aber es konnte allein noch nicht genügen, ausgezeichnete Maschinen zu bauen, eine vorbildliche Sozialreform anzubahnen, in weltumfassenden Weltverkehr einzulenken – weltumfassende Weltanschauung vielmehr mußte sich äußern. Was aber ideell in diesen Jahren entstand, das war geradezu schlecht, war einfach nichtig, war überhaupt nichts: so sehr fehlte das Persönliche, Seelische, Künstlerische! Es gab ja eine Kunst: schöne Männer schrieben wallende Dramen, malten üppige Bilder – doch was sie damit boten, war nur Kopie und Talmi: Oberlehrerästhetik, Tiergartenkultur, während von dem Geiste der Zeit, von dem Geiste der Siege, von dem Geiste der Zukunft nichts darin lag. Um so auffallender das, als Deutschland die Menschenalter vorher noch so unerschöpflich gewesen an bedeutenden Männern, als es sich in der Dichtung sein tiefstes Ebenbild Goethe geschenkt und mit Kant und Beethoven eine neue Philosophie, eine große Musik überhaupt erst in die Welt geworfen! Gewiß wird diese tote Siegesepoche, gerade weil ihr eine so lebendige Schaffensepoche vorherging und zumal eine weitere schon sehr bald wieder

einsetzte, in der Entwicklungsgeschichte des inneren Deutschtums einen verschwindenden Raum einnehmen: man wird die vorübergehende geistige Erschöpfung der siebziger und achtziger Jahre ausreichend mit der mächtigen Energieleistung erklären können, die zunächst einmal auf Schlachtfeldern nötig gewesen — als Tatsache bleibt es trotzdem bestehen, beschämend für jeden, der sein Volk immer, in jedem Augenblick und auf jedem Gebiet, so groß wie nur möglich sehen möchte, daß wir unfähig waren, unseren Kriegen und Siegen sofort auch eine große künstlerische Rechtfertigung allgemein zu geben.

Entartet war die Nation dabei nicht: sie hatte keine ausgesprochen häßlichen Züge angenommen, sie war nicht dekadent geworden, noch albern, noch charakterlos — nur stumpfsinnig war sie geworden! nur dumm, steif und unbeholfen auf der einen, protzig, großrednerisch und sinnlos wüst auf der andern Seite! Hier schloß man sich in die Philisterstube ein und paragraphierte das Dasein in sauere Normen. Dort flog unter kraftgemeierten Phrasen das Leben in Sektpfropfen in die Höhe. Wirkliche Festigkeit, wurzelverschlungen mit der Erde des Vaterlandes, wirklicher Schwung, hinein in ein Leben der Freiheit, Schönheit und Größe, waren nirgendwo. So sehr hatte das endlich geeinte Volk gelitten unter seinem jahrhundertelangen Schicksal, so schwer lastete der Druck seiner licht- und luftlosen Vergangenheit auch jetzt noch auf ihm. Früher, in den politisch bösesten Zeiten, hatte die Nation geistig hoch dagestanden unter den Völkern Europas. Nun, in politisch glänzender Zeit, sank tief sie hinab. Das deutsche Leben lag darnieder: das war es — wie konnte sich eine deutsche Kunst aus ihm heben!?

Der einzige Dichter, den wir aus der Siegesgeneration heraus bekamen und der nun für all die Lücken stehen muß, die rings um ihn klafften, versöhnen mit unseren Vätern, die verblüfft und verblendet von ihren Kriegserfolgen die Siegesaufgaben nicht sahen, ist Detlev von Liliencron. Und er allerdings ist so sehr Ausdruck des deutschen Volkes, daß man in ihm die Nation auch für diese Zeit, die Nation, wie sie war und lebte, wie sich ihr eigenes Gegenteil, die Rückkehr zu ihrem eigentlichen Selbst in

ihr bereits wieder vorbereitete, und sie sich herausſehnte aus der Bourgeois- und Parvenu-Ziviliſation vom Jahrhundertende, — daß man in Liliencron die Siegergeneration auch als Friedensgeneration ſchon beinahe wieder liebgewinnen kann. Denn Detlev von Liliencron, der Menſch und der Künſtler, der Freiherr und Hauptmann a. D. und der wundervolle Dichter, war ſelbſt nichts anders als ein einziger großer, ſchmerzhafter Kampf darum, auch im Frieden noch derſelbe prachtvolle Kerl zu bleiben, der man einſt vor dem Feinde geweſen.

Nur aus Deutſchlands Kriegen heraus, aus dem halben Hundert Gefechten, in denen er ſie ſelbſt mitgemacht, iſt Liliencron zu verſtehen: da hat der junge Offizier zuerſt das Leben, da hat das Leben zuerſt ihn gepackt — ſo gefaßt und gerüttelt, ſich plötzlich mit ſeiner ganzen Fülle in ihn geworfen, ihn früh zwiſchen ſolchen Gegenſätzen hin und her bewegt, daß er zunächſt gar nicht wiſſen mochte, wohin er mit all dem Erlebten eigentlich ſolle, wie er es in ein Gleichgewicht mit ſich und der Welt ſetzen könne. Jung war er, herzlich jung und alleweil luſtig, aber doch auch wieder zu ernſt und innerlich, um die Dinge, die er erlebte, nur leicht und leichtſinnig zu nehmen, geſchweige denn ſich mit Standesphraſen über ſie abfinden zu können. Er ſtand in dem Alter, in dem in herangewachſenen Knaben ſich etwas zu ſehnen beginnt nach einem Sinn des Lebens. Vor Liliencron hatte ſich das Leben mit einem Höllenſchlunde aufgetan, in Stunden ſchwerer Ereigniſſe, drängender Entſcheidungen: und wenn ihn der fauſtiſche Trieb auch gewiß keine einzige Nacht auf ſeinem Feldlager ſchlaflos vergrübelt hin und her gewälzt haben wird, ſo hat er ihm doch das Gefühlsleben mächtig bewegt, hat ſich ihm in die Stimmung gemiſcht, mit der er in dieſen Kriegsjahren umherging und aus ihm den empfindendſten, aufnehmendſten und ausgebendſten unter hunderttauſend Kameraden gemacht — der er geweſen, wie ſich ſpäter darin zeigen ſollte, daß er ihr einziger Dichter wurde. Mit dieſen Dichtungen aber, als ſich ſein Erleben ſo mächtig in ihm geſammelt, daß es ſchließlich ganz von ſelbſt, ohne ſein Zutun faſt, als Gedichte und Erzählungen wieder aus ihm heraus drängte, hatte er dann den geſuchten Sinn des Lebens — den künſtleriſchen.

Und noch eines: der Krieg bestätigte den Aristokraten in dem jungen Offizier, bestätigte den Junker, bestätigte den Enkel aus altem Geschlecht, dessen Glieder in allen Kriegen der Neuzeit und des Mittelalters gekämpft haben mochten, Soldaten, für die das Kriegshandwerk Lebensberuf war, und dessen Ahnen, wer weiß, einst Wikinge gewesen, Abenteurer, für die das Dasein nur einen Wert hatte, wenn es Gefahr und Abwechslung bot. In seinem angeborenen Lebenselement fühlte sich Liliencron, als es zum Kampf ging: jahrhundertlange Traditionen von Königstreue und Vaterlandsliebe wachten auf, uralte Spannungen von Ritterlichkeit und Reckenhaftigkeit lösten sich aus. Im Kriege, fühlte er, konnte er ganz das sein, wozu ihn seine Vorfahren bestimmt, im Kriege nur konnte er, der Nachfahr, ihrer würdig bleiben: auf jeden Fall hatte er, vor dem das andere Leben noch geheimnisvoll und unerschlossen lag, hier die Gewährleistung, auf einem richtigen, einem guten Wege zu sein — wenn er ein Held wurde. Dieser Zug vererbter Lebensauffassung und Lebensbestimmung, nur auf den Frieden übertragen, zeigte sich später wieder, wenn Liliencron, der Dichter, der „Literat", sich nur insofern als eine ganze und echte Erscheinung erhielt, als ein ganzer und echter Mensch und Mann sich nun einmal in jeder Lebenslage und nach jeder Lebenswendung die Treue halten wird, wenn er sich im übrigen jedoch nur wohl und würdig fühlte bei junkerlicher Beschäftigung, auf der Jagd oder in der Segeldolle etwa, oder als — erträumter — Gutsherr von Poggfred.

Noch einmal: nur aus Deutschlands Kriegen heraus, und den Standesvoraussetzungen, unter denen er sie mitmachte, ist Liliencron zu verstehen. Im Dampf der Schlachten ward seine Weltanschauung geboren, wie sie sich nach der einen Seite mit seiner Persönlichkeit deckte, nach der andern Seite die seiner Dichtung werden sollte. Kanonendonner und Regimentsmusik und Hurragebraus haben sie begrüßt. So wie hier Attacke in den Feind geritten wurde, so hat Liliencron allzeit Attacke in das Leben geritten: so wie er hier mithalf, den Feind zu besiegen, so ist er vorbildlich geworden, um das Leben zu besiegen. Heute hat man Liliencrons Dichtungen tote Titel gegeben, hat sie klügelnd

auf abstrakte und antithetische Namen gebracht: aber damals, als sie zuerst erschienen, als die „Literatur“ noch keine Stellung zu seiner Dichtung genommen hatte und seine eigene Stellung zu ihr nur die zu seinem Leben war, hießen sie anders, so frisch, froh und natürlich, wie Liliencron selbst ist. Seine Gedichte hießen „Adjutantenritte“ und „Heidegänger“, seine Erzählungen „Unter flatternden Fahnen“ und „Sommerschlacht“ — das darf man nie vergessen und so sollte man sie wieder nennen.

Liliencron ist unser erster und größter Wirklichkeitsdichter nach Goethe. Die Wirklichkeit, auf die er stieß, hieß Leichenhaufe und Trümmersturz, rauchende Städte und verwüstete Felder — aber auch Mut, Tatkraft und Begeisterung, die Freuden der Kameradschaft und der Ulk des Biwaks, samt jener einen, jener leichten, jener schweren Weisheit, daß nichts zu grauenvoll und schmerzhaft auf dieser Erde ist, als daß man nicht darüberweg kommen kann, wenn man nur das Herz auf dem rechten Fleck und darin das deutscheste aller Weltgefühle, Humor, hat. Andere Gefühlskreise hat Liliencrons Dichtung nie gekreuzt als die, in welche er hier eintrat: immer ist er der Mann geblieben, den man sich am besten nur im Kampf denken kann. Er hat wohl später auf alle möglichen anderen ferneren Gebiete übergegriffen, in Thema oder Milieu, etwa auf soziale: aber auch dann immer nur so, daß er sie kriegerisch auffaßte. Vom Kriege gab er ihnen den Rhythmus, mit dem er sie wirkbar, vom Kriege nahm er die Bilder und Gleichnisse, mit denen er sie sinnfällig machte. Wenn er sich dem Philosophischen näherte, unter der Form des Phantastischen, wie es häufig geschah, und, je älter er wurde, immer symbolisch tiefer und visionär umfassender, so war es stets Heroismus, mit dem er die Schöpfung umschrieb, und Heroik, mit der er die Geschöpfe erfüllte. Schlacht, beziehungsweise Jagd, lehrten ihn so, sich mit dem Tode auseinanderzusetzen; und wenn er wußte, er, der sich peinlich allen Tendenzen fern hielt, daß irgendeine Daseinsfrage eine Kampfesfrage sei, so begriff er sie sofort. Ja, selbst seine Liebe, was ist sie anders als ein Geplänkel, ein Krieg um das Glück? Kein sexualmystischer Kampf der Geschlechter freilich, mit allen möglichen

Sphinxrätseln und Salomegefahren. Doch flott und lustig katzbalgt sich bei ihm die Liebe herum, mit ihren großen Schmerzen und viel, viel größeren Freuden. Und am Ende ihrer Tage, was ist da den Menschen am schönsten beschieden? Ruhe nach getaner Arbeit, sagt der Philister in uns. Friede nach gewonnenem Kriege, sagt Liliencron. Als letzter und größter aller Sieger naht sich der Tod und darum, wenigstens allen starken und mutigen Menschen von Liliencrons Schlag und Gesinnung, nicht als Feind, sondern als Freund: als Gefährte und Vorbild in der schwersten aller Künste — der zu überwinden. Lebenskünstler nicht nur zu sein, sondern auch Todeskünstler: das ist deshalb auch der letzte, der größeste Sinn von Liliencrons Lebensdichtung, und zugleich ihr heldischster und deutschester Sinn — die volle bardische Vereinigung des Faustischen in uns mit dem Wikinghaften.

Die Art, wie sich ein Volk in seinen Dichtern zu seinen Kriegen stellt, ist entscheidend, nicht nur für seinen seelischen Gehalt überhaupt, sondern auch für die Notwendigkeit, mit der es im Einzelfalle siegt oder unterliegt. Die Befreiungskriege, als Notwehrkämpfe, brachten eine Aufrufs- und Verzweiflungslyrik hervor, die dann schließlich in Kleists wütender „Germania an ihre Kinder" gipfelte. Bezeichnend für die Unbedingtheit, metaphysisch so gut wie jede andere, mit der Deutschland in seinen Einheitskriegen siegen mußte, ist, daß Liliencron, ihr Dichter, überhaupt nicht erst anzumuntern und anzufeuern brauchte. Er war nicht Siegesprophet, sondern gleich Siegesrealist und fand im Kriege selber die volle Zeit und Ruhe zu Beobachtungen, die sich hinterher zu einer reinen Situationslyrik zusammenschließen konnten — mehr noch, zu Novellen, in denen er ganz behaglich, als ob es sich um gar nichts Ungewisses und Schreckhaftes, sondern um etwas ganz Selbstverständliches gehandelt habe, vom Verlauf der Kriege bis in alle Einzelheiten hinein, vorerzählte. Sonst aber, sobald er auf den Geist kam, der durch sie hindurchgegangen, war seine Lyrik eine ausschließliche Siegeslyrik:

Hoch weht mein Busch, hell klirrt mein Schild
Im Wolkenbruch der Feindesklingen.
Die malen kein Madonnenbild
Und tönen nicht wie Harfensingen.

Und in den Staub der letzte Schelm,
Der mich vom Sattel wollte stechen!
Ich schlug ihm Feuer aus dem Helm
Und sah ihn tot zusammenbrechen.

Ihr wolltet stören meinen Herd?
Ich zeigte euch die Mannessehne.
Und lachend trockne ich mein Schwert
An meines Pferdes schwarzer Mähne.

Das ist genau die Stimmung, die Deutschlands Heere aus dem Felde heimbringen und dem ganzen Volke mitteilen durften: mehr als aller ökonomischer, sozialer und repräsentativer Aufschwung, der dann kam, bewies es ihm gleich anfangs sein Held und Sieger Detlev von Liliencron. Kein Äschylos brauchte zu erstehen und aus Chören anderer „Perser" zu uns zu reden: äschyleische Taten liegen heute erst vor uns. Damals genügte ein junger Leutnant, dem geradeso treu, wie er die Waffe in der Hand gehabt, jetzt die Gefühle auf die Lippen kamen. Künstlerisch genommen galt deshalb auch der Jubel, mit dem das Volk die rückkehrenden Sieger empfing, in Wahrheit ihm — Liliencron, ihm, der das geflossene Blut zu fließender Seele verwandelte und so der Nachwelt zeigte, daß wir keine Barbaren, nicht nur Kraft- sondern auch Kultursieger waren, während unsere Gegner — hier im Poetischen zeigte sich ihre moralische Ausgegebenheit — unfähig waren, ihm einen ebenbürtigen Dichter, einen Sänger des Schmerzes und der Rache, gegenüberzustellen, im Gegenteil, nur Gassenverse, nur Ironie und Zynik für sich und ihr Schicksal übrig hatten. Freilich, in Deutschland wußte keiner zunächst, ahnte keiner auch nur, wer ihm in Liliencron erstanden war. Langsam erst wuchs mit der Größe des Volkes auch die seine immer mehr hinein in das Erkannte und Klare.

Persönlich bedeutete der Friede für Liliencron sehr bald den Abschied. Nach der Regel wäre damit sein Leben abgeschlossen gewesen, mitten im Kerne gebrochen, gestrandet, versandet: es hätte spurlos in nichts verlaufen können. Denn was sind verabschiedete Soldaten? Traurige Erscheinungen, traurig für sich, traurig für andere, je unverbrauchter desto trauriger. Sozial wie ökonomisch vermehren sie nur das große Heer der Beschäftigungs- und Berufs-

losen, und zwar jener, die nicht nur ihren Platz auf der Erde nicht finden können, sondern für die es überhaupt keinen gibt. Den Platz, der so recht eigentlich der „ihre“ war, für den ihr Leben sie anfänglich bestimmt, haben sie ja soeben verlassen müssen, und kein Weg kann je wieder zu ihm zurückführen: am ehesten pflegt ihnen noch der Abenteurer aller Schattierung, vom Weltreisenden bis zum Glücksritter, zu Gesicht und Haltung zu stehen — wenn sie sich hinein zu schicken vermögen. Sonst bleibt ihnen nichts weiter als die Resignation, die Erinnerung an die schöne Vergangenheit und die Hoffnungslosigkeit in die tatlose Zukunft: äußerlich irgendein bürgerlicher Beruf vielleicht, mit seiner ganzen trockenen Kläglichkeit, in die kein Leben frisch mehr hineingreift, höchstens sich manchmal hineinmischt mit jenem Wehmutsgefühl, das selbst das ausgediente Kriegsroß zu fassen pflegt, wenn es in seinen alten stöckrigen Tagen noch einmal irgendwo Kriegsmusik hört — wieviel mehr aber den ausgedienten Krieger, den abgedienten Menschen!

Doch in Liliencron reckte es sich auf: er war viel zu unverbraucht, er fühlte sich viel zu unverabschiedet vom Leben, um irgendwie verzichten zu können. Einsam stand er, rings um ihn waren Millionen in Lebenslust und Arbeit, das neue Reich lag gegründet, überall, was man auch im einzelnen auszusetzen haben mochte, schlugen Eifer, Ehrgeiz und Tatendrang hervor. Sollte er allein, jung wie er war, kräftig wie er war, in dem ungeheuren Menschengeschiebe nicht auch seinen Wert haben können — seinen Wert für sich selbst und seinen Wert für die anderen? Daß er sich in den Genuß warf, forsch und unverzagt, daß er fröhlich unter Fröhlichen war und die Liebe griff, wo sie sich greifen ließ, bewies seine helle Frühlingsfreude am Dasein, die er rein schon als solche empfand, einfach aus der Stämmigkeit und Strammigkeit seiner guten Natur heraus — aber sie allein konnte noch nicht genügen. Der Lebensmensch war noch kein Mensch des Lebens: wo blieb dessen Sinn? Vorher, da er vor dem Feinde stand, hatte dieser Sinn schließlich in der Verpflichtung auf das einzige unentwegte Ziel liegen können: den Feind unter die Füße zu ringen. Jetzt aber war das geschehen: er

ſtand vor dem Leben ſelber – was trat dort als ſein Sinn an die Stelle?

Ein Philoſoph war Liliencron nicht: die Weisheit des Daſeins in Syſtemen einzufangen, hat ihn nie gelockt – im Gegenteil, gelangweilt, faſt angewidert, hat er, der die Welt ſtets nur im Bilde begriff, ſich von allen Abſtraktionen abgekehrt, während er im Konkreten zu allen Höhen und Tiefen der Schöpfung vordrang. Menſchen, die ſpintiſieren konnten, ſind ihm ſtets verdächtig erſchienen, als ob ſie mit zu ſeinem beſtgehaßten Geſchlechte gehörten: den Philiſtern – denn Leben war doch bloß da, wo Licht und Luft hindrang! Damit war es für Liliencron grundſätzlich ausgeſchloſſen, ſich irgendwie intellektuell, um der Intellektualwerte willen, mit dem Daſein auseinanderzuſetzen. Er wollte, er mußte mit dem Daſein ſelbſt, nicht als Betrachtung über das Daſein, ſondern als Erſcheinung von Fleiſch und Blut, von Seinem Fleiſch und Seinem Blut, fertig werden: nur dadurch konnte er auch mit ſich ſelbſt fertig werden!

Und ſo regte ſich denn immer ſtärker und mächtiger jenes Beſte in ihm: die Kraft, alles, was er erlebte, in einer beſonderen Wahrheit und Deutlichkeit zu empfinden, es in den Formen des Guten und Kräftigen und Prächtigen, kurz, des Lebensfähigen, zu ſehen, die ihm aus ſeiner erdfeſten und lebensgläubigen Art wie von ſelber erwuchſen. In den Jahren der Kämpfe war dieſe Kraft der Vereindringlichung nur als Stimmung um ihn geweſen, warm und ſchwingend, von ihm zu den Dingen und von den Dingen zu ihm gehend. Nun, in den Jahren der Ruhe, drang ſie langſam zum Willen vor, wirkend und wirkenwollend, ſich ſehnend und dehnend in die Welt, um ſich mit ihr in gemeinſamen Gebilden ſichtbar zu vermählen. Gelang das, ſo hatte er ſeinen Mittelpunkt in der Welt, während wiederum ſie um ihn im Gleichgewicht kreiſte. Und als Liliencron eines ſchönen Tages – denn er war ſicherlich ſchön – zu dieſer Kraft auch noch die Fähigkeit entdeckte, ſie zu äußern, da offenbarte er ſich dann als das, ſtand er plötzlich da als das, was er ſeither ſchon immer geweſen, nur ohne es ſelbſt zu wiſſen, heimlich vielmehr und nach innen – als ein Dichter.

Es wird ihn selbst am meisten gewundert haben. Denn ein Dichter — schreckliches Wort und schrecklicher Mensch in jener Zeit! Wie Gespenster oder Narren, zu Genies ausdrapiert und auffrisiert, wandelten sie damals in Deutschland herum, nur Phrasen im Munde, nur Gesten in der Hand: wenn man sich lächerlich machen wollte vor allen festen Menschen, allen Männern des Lebens und der ernsten Arbeit, aber auch des herzhaften Lebensgenusses, brauchte man nur ein Dichter zu werden. So tief hatte die Kunst noch nie darniedergelegen: alle traditionären Gefühle wurden zum hundertsten und aber hundertsten Male in Verse gebracht, alle historischen Geschehnisse noch einmal auf fünf pappene Akte gezogen — Beziehung zu der Zeit, in der man lebte, zu dem Leben, das rings um einen stand, war nicht da.

Und in diesem Augenblicke wagte es Liliencron, wie er hervorging aus einer Kaste, die mit Recht der Stolz der Nation war, in eine andere zu treten, die mit Recht nur ihren Hohn verdiente. Aber er tat es — tat es, indem er sich beiden entgegenstellte und ganz einfach als Dichter das war, was er seither als Soldat gewesen: ein Mensch des Diesseits und der Wirklichkeit, der Zeit und des Lebens, ein Dichter von Krieg und Sieg und ein Krieger und Sieger im Wort — kurz, Liliencron blieb Liliencron und seine Lebensechtheit von früher verdoppelte sich noch in seiner Kunstechtheit von jetzt.

Der Strauß war hart: ästhetisch hart — aber auch sozial und ökonomisch hart. Oft stieben Funken aus der Seele, doch aus dem Sattel hat ihn nichts gehoben, unter die Füße hat ihn niemand gebracht — hochauf ist er immer geblieben! Wohl wurde ihm die Wandlung manchmal selbst schwer, bitter schaute er zurück und verglich, was er einst gewesen und was er jetzt war, wie sie gegeneinander abstachen, der flotte Offizier, der das Leben eroberte, ob es sich auch in der stärksten Festung gegen ihn verschanzte, und der einsame Poet, der sich mühsam durchschlug, um mit der Selbstachtung sich auch die Menschenachtung zu bewahren. Im gequälten Schrei brach es einmal aus ihm heraus:

O wär' es doch! Hinaus in dunkle Wälder,
In denen die Novemberwetter fegen.
Der Keiler kracht, Schaum flockt ihm vom Gebreche
Aus schwarzem Tannenharnisch mir entgegen.
O wär' es doch!

O wär' es doch! Im Raubschiff der Korsaren
Vorn halt' ich Wache durch die Abendwellen.
Klar zum Gefecht, die Enterhaken schielen,
Und lauernd kauern meine Mordgesellen.
O wär' es doch!

O wär' es doch! Ich säß' auf nassem Gaule,
In meiner Rechten schwäng' ich hoch die Fahne,
Daß ich, buhlt auch die Kugel schon im Herzen,
Dem Vaterlande Siegesgassen bahne.
O wär' es doch!

— um dann, schwer aus dem Innersten und Letzten und sonst Tiefverborgenen heraus, mit einem „Den Dichter mag die tiefste Gruft verschlingen" zu endigen: „O wär' es doch!"

Aber solche Anwandlungen waren nur mehr ausnahmsweise und vorübergehend. Ihnen gegenüber stieg immer mehr das Bewußtsein, wenn auch persönlich vielleicht nicht glücklicher, so doch seelisch unendlich wertvoller zu sein als vordem. Über die Risse, die in Liliencrons äußerer Existenz schmerzlich klafften, mußte ihn sein Humor hinwegbringen. Und innerlich, in seinem Selbstgefühl, raffte sich straffer und straffer der stolze Entschluß, daß er das, was er nun einmal zu sein und zu werden unternommen, auch wie ein Mann ganz durchführen müsse. Gerade dadurch ist dann Liliencron zu unserm verläßlichsten und unbedingtesten Lebensbejaher geworden, hat er sich in Wahrheit aus einem Kriegshelden zu einem Friedenshelden durchgerungen: vorbildlich für all sein Volk und jeden einzelnen darin — in jeder Stunde, in der das Schicksal Mensch-Sein zu drückend auf uns lastet und wir eines Anschwungs bedürfen, um wieder gerade zu stehen.

Liliencron hat sich diesen Anschwung selbst unzählige Male gegeben — für uns gegeben. Seine Gedichte und Erzählungen

sind voll von Anrufungen und Aufrüttelungen, Selbstermunterungen und Warnungen. „Hurra, Leben!“ heißt es vorweg. „Humor, Humor, Landsleute! Laßt uns lachen!“ dann. Bald: „Duck nieder, Erdenleid!“ Bald: „Ausleben, Mensch! Ausleben ungemessen!“ Aber er mahnt auch: „Doch sollst Du nie des Lebens Ernst vergessen!“ Oder er weist auf einen: „Seht den! er ist nicht mehr sein Steuermann!“ Man könnte eine wahre Bibel der Lebensführung in Lebensbejahung aus Liliencron zusammenstellen. Nur da, wo er ganz unmittelbar von Krieg und Sieg spricht, scheint es ihm überflüssig, die grundsätzliche Positivität seiner Stellung zu den Dingen noch ausdrücklich zu formulieren, und genügend, wenn er sie schlicht und stark in den kriegerischen und siegerischen Unterton legt. So sehr kann ihm der Mensch zwar als fragwürdiges Wesen erscheinen, das der Bestätigung und Unterstützung bedarf, um sich auf der Erde zu halten — der Soldat aber nie. So sehr gibt ihm der Soldat, der nach wie vor in ihm steckt, die Unterkraft zum Dasein, den Stoß und Schneid zum Leben, während der Mensch, der Erdenbürger in ihm, sich jeden Augenblick bedroht sieht und er dann von jenem das Kämpferische bewußterweise leihen muß, um den Gefahren begegnen zu können. Ja, als dieser Mensch und Erdenbürger Liliencron sich einmal in seinem Dichterdasein und von seinen Lebensschulden bis hart an die Grenze des Selbstmordes gehetzt und gepeinigt fühlt, da braucht in seine Verzweiflung hinein nur der „Hohenfriedberger Marsch erschallen“ — und er springt wieder auf, als hätt' er „Kraft vom Ur“.

Sonst, abgesehen vom Persönlichen, ist Liliencrons Inhalt Deutschland — das Deutschland der Kriege, in denen es sich schuf, und des Friedens, in dem es zu seiner Zukunft sich sammelte. Immer sehen wir ihn, den pensionierten Offizier, das Gegenteil von jedem Lebensinvaliden, wie er durch diese Zivilisation der siebziger und achtziger Jahre wandert, wie er lebt und leben läßt, kämpft und liebt, an sich arbeitet und — sich behauptet. Nord- und Süddeutschland steigen auf. Die Alpen sieht man ragen. Das Nordmeer hört man brausen. München und Hamburg werden lebendig. Und in der Mitte,

groß, doch unheimlich, wie es anschwillt und sich ausformt, nicht nur zu der Hauptstadt des neuen Reiches, sondern darüber hinaus noch, in die kommenden Jahrhunderte hinein, zum jungen Zentrum des alten Europa, wächst Berlin. Die Ereignisse der Zeit ziehen vorüber, Liliencron immer im Einklang mit ihnen, sobald sie positiv, und in Feindschaft gegen sie, sobald sie negativ sind. Jubelnd aber wird sein Ton sofort, wenn er auf die Kriegsereignisse kommt: mächtig rollen sie sich dann auf, die Jahre von Sechsundsechzig und Siebzig, Heere ziehen aus, Völker prallen aneinander, Paris wird belagert, ein Kaiser wird gekrönt, Heere kehren wieder zurück — und dazwischen, wie verborgen in den Falten dieser Fresken, liegen all die kleinen Episoden und Situationen, die der eigentliche Pulsschlag der großen Geschehnisse sind, wie Soldaten kämpfen, wie sie sterben, Kameradschaft sich bewährt, Humor überwindet und in Lüften, gleich einer zweiten Landschaft, vor dem inneren Auge allzeit die Heimat lebt. Nach Friedensschluß ist dann Liliencron wieder in dieser Heimat, reicher geworden durch all das Erlebte, gestählter zu dem noch zu Erlebenden — dem Kampf ums Dasein, der jetzt für ihn einsetzt. Um Industrialismus und Politik, Soziologie und Nationalökonomie kümmert er sich zwar theoretisch nicht viel: aber in seinen Gedichten baut sich die moderne Zivilisation trotzdem vor uns auf, wir sehen ihn, wie er ihn mitkämpft, den Kampf der alten Mondscheinromantik mit dem elektrischen Zeitgeist, Eisenbahnen rasen hindurch, Verkehr wogt in Großstädten, Flotten verbinden Meere, und im Hintergrunde bereitet sich die Bewegung der Menschen dieser Zeit, die Arbeiterbewegung, vor. Am liebsten ist er freilich allein mit sich, auf dem flachen Lande, in der stillen Heide, auf rüstiger Jagd, im abgelegenen Kruge — höchstens im Verkehr mit schlichten aber starken Leuten, norddeutschen Bauern und Fischern, in denen sich die Volkskraft am härtesten verbildet, in deren Mark und Auge die Kämpfe der Zukunft bereits als Siege liegen. Hier, wo sein Leben am einfachsten sein kann, wird dann auch seine Kunst am einfachsten. Hier, in freier Landschaft, blühen seine schönsten Liebesgedichte auf, wie Wiesenblumen in der Sonne. Er bleibt der Offizier und Baron

auch jetzt noch — nur einer, der sich mit dem Volke vermischt und vor keiner Klasse zurückscheut, wenn es nur deutsche Menschenkinder sind, die gut, treu und stark empfinden. Und gleichzeitig bleibt seine Lyrik gut, treu und stark, so deutsch, wie nur die Lyrik Walthers und Goethes gewesen. Ihr Lied ist es, das in Liliencron wieder anklingt, bloß heraus aus veränderter Zeit — doch Herz und Gesinnung sind dieselben, und auch die Anschaulichkeit ist dieselbe. Ganz gleich, ob er in seinem angeborenen Junkerstil bleibt, wie im „Viererzug“:

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
Neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
An den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
Auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
Alles das von der Sonne beschienen
So hell, so hell.

— oder ob er sich ins Allgemein-Menschliche verallgemeinert und so ins Volkslied klingt, wie in der „Tiefen Sehnsucht“:

Maienkätzchen, erster Gruß,
Ich breche dich und stecke dich
An meinen alten Hut.

Maienkätzchen, erster Gruß,
Einst brach ich dich und steckte dich
Der Liebsten an den Hut.

Formal hat Liliencron Unendliches gewirkt. Er hat ja auch inhaltlich befreit und erweitert, hat alles gesagt, was ihn zu sagen drängte, und damit vieles, was bis dahin, wenigstens den Epigonensplitterrichtern seiner Zeit, aus Gründen irgendwelcher Angstmoral nicht in die Dichtung zu gehören schien. Aber es war doch mehr ein augenblickliches Verdienst, denn der Kunst ist noch nie ein Stoff des Lebens verwehrt gewesen, deshalb brauchte überhaupt nur ein Künstler zu kommen, um ihr das Leben auch ganz wieder zu öffnen. Doch rein sprachlich war Liliencrons Erscheinung geradezu entscheidend, denn er lenkte das Deutsche

einfach in ihre nächste Entwicklungsbahn: und zwar nicht dadurch, daß er es, wie das Nietzsche tat, zu seiner Feinheit und damit ins Extravagante entwickelte, sondern dadurch, daß er es an das Sachliche, Stammliche, und damit auch Sprachstammliche fest wieder anschloß. Es war eine Wirkung vielleicht mehr in die Breite, nicht so auffallend jedenfalls, aber eben darum eine, die um so unbewußter und nachhaltiger überall den Stil beeinflußt hat. Für Liliencron freilich war es ganz selbstverständlich, daß er so schrieb, wie er schrieb. Und wir selbst empfinden heute schon beinahe gar nicht mehr, daß er tatsächlich ein neues Deutsch schrieb: so ewig geprägt erscheinen uns seine Dichtungen und ganz unbegreiflich dünkt es uns, daß man sie je anfeinden konnte — aber in Wirklichkeit waren sie ein Wendepunkt, der Übergang von totem Akademikertum zu lebendigem Impressionismus auch auf diesem Gebiete. Hinzu kam allerdings das eine, daß Liliencron sich schon bald mit einer jungen Generation traf, die ganz dasselbe gewaltsam suchte, was er so spielend gefunden: doch war er durchaus der erste und sicherlich hat er nichts von ihr, sondern sie alles von ihm gelernt — wie er sich denn überhaupt um die Literatur-Tendenzen, die alsbald aktuell wurden, herzlich wenig kümmerte. Nur, daß die heraufsteigende Generation die Jugend war und ein Geschlecht, zum Kampfe geboren, machte sie ihm lieb. Sonst aber — „Ich denke mir die Sache ganz einfach: die Idealisten sind die Kerls mit Fischblut, und die Realisten sind die Kerls, die die Mädels lieb haben", hat er einmal gesagt und damit wohl Weiseres ausgesprochen, als von sämtlichen Richtungen zusammengenommen damals diskutiert und dokumentiert wurde. Viel stärkere Beziehungen, als von Liliencron zu den Dichtern jener Tage, gehen denn auch von Liliencron zu den Malern der Zeit, wie sie, der allgemeinen Entwicklung weit voraus, alt und jung zugleich in sie hineinlebten: ich meine zu Böcklin, ich meine zu Thoma. Technisch, in der Formgebung, ist das natürlich nicht so ersichtlich: da erscheint, soweit sich das überhaupt feststellen läßt, Liliencron sogar als der weitaus kühnere, neuwertendere, als der modernere Mensch und deshalb auch impressionistischere Künstler. Aber inhaltlich, in der Anschauung, haben sie viel Verwandtes: und

manche Ballade ist Liliencron gelungen, die ganz auf Böcklinschem Hintergrunde steht, manche Idylle, die ganz Böcklinsche Farbe hat, und viele Landschaften und Stimmungen sind ihm entstanden, um die die Thomasche Heimatlinie gezogen scheint.

Wichtiger, als all dies, ist die Art, wie Liliencron für sich allein steht: die große Synthese der Bejahung, die wir mit ihm haben — wie sie lyrisch sein ganzes Werk mit Blut und Atem erfüllt und wie er sie schließlich auch noch auf die synthetische Eposform seines „Poggfred" gebracht hat. So gesehen, kann neben Liliencron, dem vertrauten Lebenshelden, nur Nietzsche stehen, der einsame Geistesheld, der oben, auf seiner eisigen Höhe, ein zweiter Prometheus, verzweifelt um das Leben rang, während jener, nie verzagend vor dem großen Getriebe, ein zweiter Siegfried, hellachend das Leben selbst war. Durch beide ging mächtig die Zeit: ihr Aufschwung kann allein den ihrigen erklären. Aber während Nietzsche, wenigstens mit seinem Bewußtsein, denn unterirdisch blieb er ihr um so stärker verpflichtet, dieser Zeit durchaus abgewandt war und er nun körperlich unseren Augen mehr und mehr entschwindet, ein Schatten, ein Geisteshauch, eine Stimme aus dem Weltall wird — währenddem ist Liliencron geradezu der Mensch der Zeit in Person, ihr edelster Typ, zum Dichter geworden. Nietzsche hat so tief, vielleicht tiefer, in das Leben hineingedacht, wie Liliencron hineingefühlt hat: doch Liliencron steht uns näher, wir können ihn lieben, während wir Nietzsche nur verehren können. Nietzsche in seiner Eisigkeit ist die große Ausnahme der Menschheit. Liliencron in seiner Lebendigkeit ist das schöne Ziel der Menschheit. Wenn wir alle wären wie Nietzsche — es wäre unerträglich. Wenn wir alle wären wie Liliencron — es wäre herrlich. Beide haben uns letzte Weisheiten, größte Verheißungen gegeben. Aber Nietzsche, wenn er die Bejahung dahintreibt, daß er sich selbst noch übersteigert und er uns Menschen lehrt, die über dem Menschlichen sein sollen, kann nur wieder erreicht werden von — Nietzsches. Liliencron dagegen, wie er mit seiner Bejahung stets im Menschlichen bleibt, es nur bestätigt, bekräftigt, verstärkt, können wir alle gleich werden. Er ist das deutsche Volk selbst, wie es Bismarck war: er ist selbst wie ein

junger Bismarck, nur einer, den das Schicksal dann nicht zum Lenker des Volkes, sondern zum Dichter des Volkes bestimmte.

Die Bejahung war für Liliencron der Sinn des Lebens, und so ist die Bejahung für uns wieder der Sinn Liliencrons. In ihm hat uns einer vorgelebt, wie wir allzeit unverzagt sein sollen, furchtlos vor dem Feinde, furchtlos vor dem Dasein, furchtlos auch vor der Ewigkeit zu stehen. Nicht so sehr gilt es, uns irgendwie gottähnlich zu vollenden, als menschenwürdig Menschen zu sein, unser Leben anzulegen, wie wir es zu schließen wünschen und es zu schließen, wie wir es begonnen haben. Das kann in seinem Kreise jeder einzelne Mensch: und wenn es jedem einzelnen Menschen gelingt, gelingt es dem ganzen Volk — wie vielfältig sich im übrigen auch Schicksal und Dasein durchkreuzen mögen, zumal in einer Millionenzeit wie heute. Hier liegt auf jeden Fall das Ziel: auf unser Leben zurückschauen zu können, wie Liliencron auf das seine zurückschaut.

Vergnügt einmal, beinahe übermütig, ganz und gar menschlich, und doch auch wieder nicht so allzumenschlich, wie es Nietzsches geheimste Sehnsucht gewesen:

Nur einmal klingt mir noch ein Sehnsuchtlied,
Ein Lied fernher, schon aus der Ewigkeit:
Na, so wollnmrnochemal, wollnmrnochemal
Heirassassa,
Lustig sein, fröhlich sein,
Rassassassa!

— oder ein andermal mit der harten Wehmut des alten Haudegens und Lebenskämpen, auf deren Grunde unverrostet die reinste Heldenkraft liegt:

Zwei Mörder schleichen: Herbst und Winter siegen,
Ich bin des Alters plötzlich mir bewußt.
Ein unabsehbar' Schneefeld seh ich liegen.
Und ein Soldatenlied klingt fern mir her:
Schön ist die J-u-gend, sie kehrt nicht mehr.

— oder ein drittes Mal so fromm wie keine Religion mehr sein kann: in seiner „Bitte an den Schlaf, nach schwersten Stunden":

Doch eh der Peitſchenknall des neuen Tages
Mich morgen wieder in die Wüſte ruft,
Beſtelle Deinen Bruder an mein Bett,
Gutmütig legt der alte Herr die Hand
Auf meine Augen, die ſich öffnen wollen,
Und ſagt ein Wiegenlied, die Worte langſam,
Sehr langſam ſprechend:
So, ſo, ſo ...
Nicht bange ſein ...
So, ſo ... ſo ...

Alle drei brauchen wir: Lebensglauben, Heldenglauben und Schöpfungsglauben — Fröhlichkeit, Tapferkeit und Allempfinden. Neue Kämpfe ſtehen der Menſchheit wieder bevor. Neue Jahrtauſende rücken heran — den großen Zuſammenſtößen der Zukunft entgegen. Wie Europa daraus hervorgehen wird — niemand weiß es. Aber eines wiſſen wir: daß Europa heute in Deutſchland einen feſten Mittelpunkt hat, und daß wir ſelber, wenn wir Menſchen von Liliencrons Lebensmut ſind, die Sieger nur ſein können.

Dehmel.

Die Jugend, die gegen das Jahrhundertende in Deutſchland heraufkam und mit Revolutionen überall eindrang, wo die Entwicklung ſtockte und Kunſt und Leben in ſich ſelber veraltet, verroſtet, vertrocknet waren, ſuchte, wie eine richtige Jugend es muß, zunächſt einmal Freiheit. Gebunden lag für ſie das Daſein, verſchnürt in tauſend Traditionen, Konventionen, Inſtitutionen, die alle vielleicht nur lächerlich, zunächſt aber jedenfalls unwürdig waren. Entfeſſelt mußte alſo werden — und ſo wurde entfeſſelt, gründlich, tüchtig, rückſichtslos. Zwei Generationen löſten ſich damals in Deutſchland ab — und in einem Menſchenalter änderte das Leben Antlitz und Haltung. Allem Greiſenhaften wurde ſehr pietätlos, aber ſehr konſequent ein Ende gemacht, und wo bisher Borniertheit und Bequemlichkeit, feudaler Eigendünkel oder philiſteriöſe Wohlgefälligkeit, die Dogmenſtrenge reaktionärer Kreiſe oder die Indifferenz ſogenannter liberaler geherrſcht hatten, zogen mit der neuen Jugend wieder Kraft, Mut und Freudigkeit ein. Philoſophiſch wurde Schopenhauers nüchterner Peſſimismus, der ſchon der richtige Ausdruck dieſer unfrohen Zeit geweſen, durch Nietzſches trunkenen Optimismus erſetzt — und Optimismus konnte wohl eher eine Zukunft einleiten! Künſtleriſch verdrängte zum mindeſten Originalität das nulle Epigonentum, in dem man ſich ein halbes Jahrhundert gefallen: Probleme der Zeit wurden mit einem Male aufgegriffen, an die vorher niemand auch nur zu denken

gewagt, und formal gab man allen Regelkram endgültig auf, um sich mutig zu seinem Gegenteil, dem rein naturalistischen Experiment, durchzuschlagen. Das ganze Leben bekam Zug und Schneid: der Mensch selbst wurde ein anderer – wenn er bis dahin nur eine Nummer gewesen, wurde er jetzt ein Individuum, frei der überlebten Moralanschauungen, auf die man ihn peinlich und kleinlich verpflichtet hatte. Die Auffassung der Familie, die Beziehung von Mann zu Weib, das Verhältnis von Mensch zu Mensch, alles Menschliche überhaupt, wurde wieder frisch auf sich selbst gestellt: es war eine bewegte – eine schöne Zeit.

Und es war doch nur eine Übergangszeit, die nichts tat, als sich selbst übertreiben. Heute sehen wir, wie fern diese Jugend noch von aller wirklichen Erfüllung gestanden, wie sie nur auflösend und noch lange nicht verknüpfend gewesen. Zur Vorbereiterin kommender Dinge mochte sie berufen sein, aber zur Bringerin selbst taugte sie nicht: dazu bewegte sie sich noch viel zu stark in Extremen, war sie noch viel zu befangen in all ihren tapferen aber knabenhaften Idealen. Was wollte man damals nicht alles? Buchstäblich – alles! Doch erreicht hat man, sobald man nach Tatsachen fragt, die man rund und fertig vorweisen kann, und nicht an die Anstöße und Nachwirkungen denkt, die mehr unsichtbar und in die Breite gingen, eigentlich – gar nichts! Die Stellung der Jugend dem Leben gegenüber war denn doch noch zu primitiv, zu naiv: und so konnte die Summe der hochgespannten Forderungen, die man für verwirklichbar hielt, denn gar nicht anders – sie mußte schließlich in erklärten Bankerotten endigen. Daß man sich in anarchistische Exaltationen stürzte und das Menschengeschlecht zu einem „Einzigen" steigern wollte, mochte noch hingehen, denn es war ein Wahn, der sich wenigstens mit individualistischer Ästhetik erklären ließ. Aber daß man sich anderseits in soziologische Utopien verrannte und in einer so scharf persönlichen Epoche einen nivellierten Zukunftsstaat vor den Toren glauben konnte, daß man nicht erkannte, wie auch ein Zukunftsstaat immer nur auf Vergangenheitsvoraussetzungen ruhen kann, und man nun nicht von solchen aus, eben denen, die gerade für Deutschland kurz vorher so glänzend gegeben waren, aufzubauen begann, sondern

sein rationalistisches Wolkenkuckucksheim immer in ideologischen Lüften zu errichten gedachte – das war schon gefährlicher, denn es entzog der Jugend den Boden der Zeit und dieser wiederum die Mitarbeit der Jugend. Ähnlich verhielt sich's im Persönlichen. Was ist aus all den Schlagworten von freier Liebe und anderen heute geworden, die damals für die Lebensführung als einzig zukunftsmäßig ausgegeben wurden! Das Kräftige und Gesunde daran verstand sich für eine kräftige und gesunde Zeit ganz von selbst – doch das eigentlich Neue und Wesentliche gehörte schon bald zu den erkanntesten Phrasen. Es war eine Zeit allgemeiner Unreife und Überspannung, was an sich noch nichts hätte besagen wollen, aber schlimm deshalb, weil die junge Generation die einzige war, die intellektuell überhaupt in Betracht kam. Doch so bestand sie aus lauter Isolierten: der Außenseiter, als Student oder Deklassierter, war ihr Typus, und nicht der Weltmann, wie ihn eine Zivilisation wie die unsere einzig verlangte. Abschlußwerke konnten deshalb noch gar nicht geschaffen werden und die wirklichen Erscheinungen der Zeit, Böcklin, Thoma, Liliencron, haben denn auch mit den eigentlichen Zeittendenzen wenig oder gar nichts zu tun, während die geborenen Vorkämpfer derselben, wie Conradi, an ihnen zu Grunde gingen. Aus der Entwicklung heraus, die einzelne Männer, getrieben von nichts als dem unsichtbaren Geiste der Zeit, ihrem persönlichen Menschentum abrangen, nicht von der Jugend als einer allgemein erfassenden Bewegung, wurden die ersten Zeugnisse hereinbrechender Kultur geschaffen.

Unmittelbar aus der Jugend herausgewachsen, ihr kraft seines starken Intellektualismus, des stärksten noch heute in Deutschland, fest verpflichtet, nur, daß er durch die Oberfläche der Zeit zu ihrem Ursprünglichen durchbrach, ist nur Richard Dehmel. So wird man ihn wenigstens immer sehen: als Erscheinung der Endpol der Geistesentwicklung seines Jahrhunderts, dabei fest vor dem Hintergrund seiner Generation stehend, zugleich kopfhoch über sie hinausragend, ihr Führer und Fürsprecher, in dem all ihr Dunkles und all ihr Helles gleichmäßig bewußt ward und der sie nun geistig vor dem Geiste der Menschheit vertritt.

Dehmel ist ein erster Abschluß. Wenn Liliencron das

deutsche Volk in seinem ewigen Lebensgleichgewicht war, so hat Dehmel die neue Denkart in ihr Geistesgleichgewicht gebracht. Schon diese Gebundenheit an die Zeit bringt mit sich, daß Dehmels Weltanschauung nicht unmittelbar aus der allgemein-deutschen gekommen sein kann. Wenn man ihr nachgeht, ist es vielmehr die, welche philosophisch, samt ihren ethischen und ästhetischen Konsequenzen, etwa mit Schiller einsetzte, um dann über Hebbel und Nietzsche weg zu der jungen Generation hinzuführen, und um dann aus dieser heraus eben in Dehmel zu münden. Aber schon über Schiller zurück reicht diese Entwickelung nicht mehr, schon zu Herder geht sie nicht mehr, geschweige denn zu Hutten, Luther und Eckart. Dafür gehen eher Verzweigungen in die Breite, ins Ausland hinüber, zu Rousseau, Dostojewski und anderen hin — bis sie dann schließlich auch von dort aus in dem Chaos von Ahnungen, Ansichten und Überzeugungen zusammenlaufen, die der letzten deutschen Jugend, zumal, wenn sie sich auf halbverstandene wissenschaftliche Forderungen stützen konnte, als die spezifisch modernen und damit als das Nonplusultra aller Weltanschauungen galten, außer, vor und nach der man sich eine andere überhaupt nicht mehr denken konnte. Dehmel hat dann endlich die Summe all dieser Werte gezogen, hat Ordnung in die Unordnung, Plan in das Durcheinander, Sinn auch in manchen Unsinn gebracht. Klar überschauend wog er ab, was an Funden ein ganzes und nicht das schlechteste Vorgängergeschlecht herbeigebracht, sonderte mit Logik, lehnte Vieles als schwächlich überhaupt ab, nahm Anderes als kräftig dagegen an und stellte, was blieb, in scharfen Antithesen zusammen. Die lyrische Synthese dieser Arbeit, wie er sie still für sich als Denker vollzog, ist dann sein eigentliches Werk als Dichter: eine endgültige Zusammenfassung all der Probleme, die das neunzehnte Jahrhundert menschlich bewegt, in den Rhythmus einer Lyrik, die mit unerhörter Sprachgewalt von Grund auf schöpfte — und eine Überwindung all derjenigen Probleme, die die Menschen dieses Jahrhunderts selbst problematisch gemacht, durch die Erhebung der entgegengesetzten vitalen Weltanschauung zu einer wahrhaft positiven, die nun wie ein ständiges Licht über allen Schöpfungen Dehmels liegt.

Doch auch für diesen Dichter brachte die Gebundenheit an seine Generation eine Einschränkung mit sich: die, daß er in demselben Maße, in dem er stark der Ausdruck seiner Zeit ist, zugleich schwächer der seines Volkes scheint. Ganz abgesehen davon, daß in seinen Gedichten inhaltlich sehr oft erklärt slavische und orientalische Gefühlswelten auftauchen, von denen ihnen die ersteren oft einen steppen- und unendlichkeitweiten Unterton geben, während die letzteren meist nur auf eine phantastisch-sensuelle Spielerei hinauslaufen, fehlt Dehmel der eigentlich deutsche Ton, wie ihn Liliencron, Goethe und Walther gehabt haben. Daher kommt es dann, daß so manche seiner Gedichte das bestimmte Helle, Freudige, Baldurhafte nicht haben, das nun einmal nur die volle volkliche Ursprünglichkeit geben kann, dafür vielmehr irgend wo ein Dunkles, Abgründiges, Gequältes, ein Satanisches zu lauern scheint, über das freilich stets das aufs Äußerste angespannte Menschenbewußtsein Dehmels gesiegt hat. Auf jeden Fall wird Dehmel durch diesen Zug zu einem Dichter, der solchen Gedichten nach immer in einem gewissen Abstand vom Volke bleiben wird. Man spürt zu sehr, Dehmel fühlt und denkt nicht in und mit dem Volke als Nation, er mag vielleicht für das Volk fühlen, im übrigen aber denkt er mit dem Gehirn der Menschheit: fast so wie es Rousseau und Nietzsche getan — zugleich ein Beweis, daß in unserer Zeit, in der die Völker sich wieder auf sich selbst besinnen und auch in ihrer Kunst den Blutschlag ihrer Rasse mit Erd- und Urkraft vernehmen wollen, eine derartige Erscheinung, kosmopolitisch aus Indifferenz, nicht etwa international aus moderner Zivilisation, was ganz etwas anders wäre, immer noch möglich ist. Nur, daß sich dieser scheinbare Widerspruch sofort löst, wenn man bedenkt, daß Dehmel nun einmal den Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts, aber nicht so sehr den Eingang des zwanzigsten, nicht den abermaligen Generationswechsel repräsentiert, dem nach ihm die neue Zukunft gehört. Groß ist Dehmel auch mit seiner Zeit: ja gerade daß er mit ihr heraufkam, wie sie nicht im Sinne von letzter Erfüllung, sondern von entscheidendem Anstoß die wichtigste unserer ganzen nationalen Entwickelung gewesen, macht, daß er, obwohl nicht schwer aus

dem Mittelpunkt des Volkes herauswachsend, dann doch wieder groß in diesen Mittelpunkt hineinwachsen kann und dort zu dem werden, was er ist – zum geistigen Gewissen Deutschlands im Augenblick seiner Wende zur Kultur.

Schwer herausgewachsen ist Dehmel nur aus seiner Heimat – und nimmt man hinzu, daß er zu nichts tiefer hinabgestiegen ist als zur Großstadt, so hat man den Boden, in dem er durch Geburt und Leben am stärksten verwurzelt ist, den Kreis, in dessen Bannkraft er sich denn auch künstlerisch am getreuesten bleibt, sobald er sich ihm nur wieder nähert. Die Mark und Berlin – das war der Sturmherd, von dem sein Nachtgesang zum ersten Male aufflog, wild, rüttelnd und großartig, um dann schließlich als Lichtgesang über ganz Deutschland hinzuklingen, rein, luftklar und wahrhaft erhaben. Forst im Sturm und Brausen der Metropole – das ist die Weltmusik, die unsichtbar gespielt hinter seiner ganzen Schöpfung dröhnt. Nur aus ihnen stiegen sie auf, die apokalyptischen Reiter seiner Phantasie. Von der Heimat nahm er die Kraft, Sieger zu bleiben in dem Kampf von Ritter, Tod und Teufel, den er in sich selber zu kämpfen hatte. Und die Großstadt, das war dieser Kampf, Paradies und Sündflut, Sündenfall und Jüngstes Gericht, Golgatha und Triumphzug in einem. Keinen besseren Weg konnte ihn die Zeit führen, als diesen von der Heimat zur Großstadt, keinen, der mehr ihr eigener Weg gewesen wäre, und dessen Freuden und Leiden, Gefahren und Entzückungen, Erniedrigungen und Erhöhungen, genauer den ihren entsprochen hätten. Es war ja unser aller Weg, der typische der jungen Generation, und wenn ein Dichter ihn ging, mußte er auch wohl in seiner Kunst zu einem typischen Leben führen. So sehen wir Dehmel, herausgerissen aus den Himmeln der Kindheit, hindurchgerissen durch die Höllen des Daseins – bis es ihm gelang seine besonderen Schicksale für die Allgemeinheit zu versinnbilden, zu einer Klarheit über sein Ziel als Ziel der Menschheit zu kommen.

Leicht war es nicht, die Unklarheit hielt ihn mit den Elementen selbst fest, denn die Unklarheit war ja die Erde. Seine stärksten Gedichte hat Dehmel daransetzen müssen, um sich

mit gewaltiger Krampfanſtrengung loszuringen. Ja, den Nachgeborenen wird dieſer Teil von Dehmels Lebensſchöpfung, in dem er erſt noch rang, um zu ſich ſelbſt zu kommen, immer als der wichtigſte ſcheinen. Hier war Dehmel ganz das, wozu er berufen, hier zitterte um ſeine Verſe der Reiz und Drang des Urecht-Erlebten. In dieſen Gedichten der Wildheit, in dem ganzen Zyklus von den „Verwandlungen der Venus“ bis hin zum „Baſtard“ und zur „Harfe“: da ertönte der Odengeſang eines neuen Menſchentums, ſchillerhaft noch, ſelbſt im Allegoriſchen befangen, in das ſein Modernes ſich noch vergeblich als Organismus aufzulöſen trachtete, aber voll mächtigen Pathos':

Siehſt du den Qualm mit dicken Fäuſten drohn
Dort überm Wald der Schlote und der Eſſen?
Auf deine Reinheitsträume fällt der Hohn
Der Arbeit! fühl's: ſie ringt, von Schmutz zerfreſſen!
Du haſt mit deiner Sehnſucht bloß gebuhlt,
In trüber Glut dich ſelber nur genoſſen;
Schütte die Kraft aus, die dir zugefloſſen,
Und du wirſt frei vom Druck der Schuld!

Und blutig glüht es um die zackigen Türme,
Ein Dornenkranz umflammt die Stirn der Stadt,
Ein goldner Fächer ſcheucht die Wolkenſtürme,
Hernieder ſtrahlt ein Sonnenpalmenblatt.
O Herz der Weltſtadt, Millionenſtimme,
Die gell nach Brot vor Seelenhunger ſchreit:
Still quillt wie Heilandsblut durch dieſe Zeit,
Die Liebe quillt aus deinem Grimme!

Den Kelch des Schweißes ſeh ich geiſtverklärt,
Das Kreuz der Mühſal blütenlaubumflattert!
Was lachſt du, Sturm?! — Im Rohr der Nebel gärt,
Die Kiefer knarrt und ächzt, mein Mantel knattert:
Empor aus deinem Rauſch! Mitleid, glüh ab!
Laß dir die Kraft nicht von Gefühlen beugen!
Hinab! laß deine Sehnſucht Taten zeugen!
Empor, Gehirn! Hinab, Herz! Auf! Hinab!

— bis dann eines Tages der Augenblick kam, auf den ſeine ganze ſeitherige Entwicklung durch all ihre Wühlungen und Er-

holungen hindurch gearbeitet zu haben schien und Dehmel von sich sagen konnte:

Nach der Nacht der blinden Süchte
Seh ich nun mit klaren bloßen
Augen meine Willensfrüchte;
Denn ich bin wie jene großen
Tagraubvögel, die zum Fliegen
Sich nur schwer vom Boden heben,
Aber, wenn sie aufgestiegen,
Frei und leicht und sicher schweben.

Doch auch die Entwickelung, die dann einsetzte, die der Lebensfestigkeit, die auf die der Lebensschwankung folgte, lag Dehmel bereits vorgezeichnet – in ihm persönlich und für ihn menschheitlich. Vor Dehmel war Nietzsche und vor diesem wieder Schiller gekommen: wie ein einziger Gedanke war durch das Hirn des Jahrhunderts der nach Erziehung, Veredlung, Vollendung des Menschengeschlechtes gezogen. Nietzsche im besonderen war unser Rousseau gewesen, nur nicht einer der Natur, sondern der Kultur, und darum auch nicht der Sentimentalität, sondern der Vitalität. Und wenn auf Rousseau keine Kunst folgte, wenn die französische Revolution nichts als politische Revolution blieb, Nietzsche dagegen unmittelbar auf Kunst zielte und unsere innere Revolution heute als das ausläuft, als was sie angefangen: als geistig – dann zeigt dieser Unterschied wohl zugleich den der beiden Völker überhaupt, den der verschiedenen Aufgaben, die Romanentum und Germanentum in der Welt schließlich hatten. Die französische Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts, von Rousseau geführt, konnte für ein höheres Leben der Menschheit in ein Nichts, die deutsche Bewegung des zwanzigsten Jahrhunderts dagegen, von Nietzsche geführt, konnte in ein Alles auslaufen – wir wissen es heute, die beginnende Kultur, die erneute Kunst haben es bewiesen.

Es wäre zu bequem, in Dehmel so etwas wie einen aufs Leben angewandten Nietzsche zu sehen. Gewiß war Nietzsche genau so leer von Leben, wie Dehmel voll von ihm ist, gewiß verhalten sie sich zueinander, wie im allgemeinen Ahnung und Gewißheit,

Sehnſucht und Erfüllung, Wunſch und Werk – aber gerade dieſer ſchroffe Gegenſatz in Naturell wie Charakter macht den Unterſchied der beiden zu groß, als daß ſie mit bloßen Begriffen wieder nahe gebracht, enger, denn in wechſelſeitiger Ergänzung verſtanden werden könnten. Was viel eher geſagt werden muß, iſt, daß das Leben Nietzſche durch Dehmel überhaupt erſt gerechtfertigt hat. Nicht ſie ſelber verbinden ſich, wohl aber verbindet ſie die Zeit!

Denn es iſt ja ſchließlich doch dasſelbe Leben, das durch Nietzſche, den lebensfernen, nur als ſchöner Traum ging, und das heute unter Dehmel, dem lebensnahen, als leibhaftige Wirklichkeit liegt. Nietzſche erkannte ſeine Zeit und Mitmenſchheit nur noch nicht, ſie machten es ihm zu ſchwer, und ſo, weil er nichts als ihre Nichtigkeit an ihnen ſah, haßte er ſie, verneinte er ſie. Aber trotzdem war alles, was Nietzſche ſprach, aus der Seele dieſer Zeit und Mitmenſchheit geſprochen, ohne daß er ſelbſt es ahnte; mehr noch, gerade weil er über ſie hinwegſchaute, in Zukünfte hinein, konnte die Erde ſich ſeiner als Propheten bedienen, konnte ſie Ströme von Metaphyſik in ihm entladen und ihn mit dieſer mächtigen Kraft füllen, die dann in ihm zu dem unerhörteſten Willen wurde – zu dem einer übermenſchlichen Zeit gar. Von dem Größenwahnſinn aber, mit dem dieſe Forderung überſpannt war, brauchte dann das Leben nur das Meſſianiſche abzuziehen, und es blieb noch Größe genug, die auch vor der Wirklichkeit ſtandhalten konnte. So wenigſtens wird man Nietzſche ſpäter vor unſerer Kultur ſehen: man wird ſagen, daß eine ſolche Kultur, die aus einem Geiſte hervorging, der ſich nicht geſcheut hatte, die Möglichkeiten der Menſchheit ſogar übermenſchlich groß zu ſehen, wohl nicht anders werden konnte, als größer denn jede vorherige. Auf jeden Fall wird Nietzſche und der Geiſt, der ihn trieb, wie er uns treibt, immer das Maß unſerer Kultur bleiben, ſeine Koloſſalitäten werden ihre Monumentalitäten ſchon im voraus verbürgen. Nur, daß Nietzſche ſelbſt eben verlangt, daß alles, was bei ihm geſteigerte Phantaſie, Viſion, Fatamorgana iſt, in der Wirklichkeit auf die ſchlichten und ſtarken Vorausſetzungen des Irdiſchen zurückbezogen wird! Nur, daß vor allem die ganze Idee vom

Übermenschen einen wirklichen Lebenswert erst dann bekommt, wenn sie ausmündet in ein Geschlecht ganz einfach von simplen Vollmenschen, wie es noch die Menschen jeder großen Kultur gewesen sind! Hier aber ist Dehmel geradeso von seinem mächtigen Bewußtsein aus der Erste, wie es Liliencron von seiner frischen Menschlichkeit aus war.

Auch sonst scheidet Dehmel von Nietzsche so ziemlich alles. Künstlerisch: die Form, die von ihm zu einer Art moderner Rhapsodie gerundet ward, indes Nietzsche sie zu morgenländischen Psalmen verdehnte. Rein sprachlich: das Pathos, das Nietzsche zu sphärischer Schönrednerei erhob, während Dehmel wieder die Worte des täglichen Lebens nahm und sie nur schwer ins Ursprüngliche vertiefte. Inhaltlich aber sind beide überhaupt ganz anders: Dehmel ist der wirklich dionysische von ihnen, nicht so dionysisch wie Liliencron es ist, nicht rustikal, nicht attisch, sondern dionysisch in dem mehr hektischen Sinne, der die Tragödie gebar, oft mit dem Unterton des Verbrecherischen sogar, Vorstellungen dunkler Weihen erweckend, denen Bakchus und Satan zugleich präsidiert — während Nietzsche, dem rein gedanklichen Amoralisten, selbst dazu der Elan vollständig fehlt, und wir ihn immer nur sehen, wie er die kalten Feste seiner Eremitenphantasie, bloß mit Sehnsucht nach Trunkenheit, sonst aber außerordentlich nüchtern still für sich feiert. Bei Dehmel jedoch ist immer Leben da, Rausch, Tanz und Lachen — kurzum Wirklichkeit, genommen von der unserer Zeit. Wie unmittelbar aus ihr heraus rollen seine Rhythmen in seine Sprache hinüber, und fast bei jeder Bewegung glaubt man ein Stück Gegenwart zu sehen, das blitzschnell, in einem Nu, zu einem organischen Gebilde phantastisch sich aufwirft. Ja, so nah sind Dehmels Beziehungen zur Zeit, daß seine Lyrik selbst da, wo sie noch nicht einmal dinglich von ihr, sondern rein gefühlsmäßig handelt, plastische Vorstellungen auslöst und man ordentlich sieht, wie die körperliche Seele selbst zum sinnfälligen Stil wird. Nietzsche dagegen bleibt immer der Akademiker, der nur das Altertum, kaum die Renaissance kannte und der sich in unsere elektrische Zeit wie verirrt hatte, dessen Stimme nun wie von fernher zu uns herüberklingt, gleich der eines Predigers aus der

Wüste, und man nichts vernimmt als die toten Sermone, die von der unfruchtbaren Selbstbetrachtung und dem vereisenden Weltweh eines innerlich glühenden Einsamen künden, der dem Leben opfert, obwohl ihn das Leben längst schon selber geopfert hat. Nur deshalb, weil auch Nietzsche Menschenschmerz hinter seinen Hymnen verbarg, brachen sie manchmal in einen so erschütternden Schrei aus, daß wir sogar näher an alles letzte Menschliche geführt werden, als es durch Dehmels Lust und Leidversöhnung je geschehen könnte. Dehmel freilich, wenn er alles Menschliche verallgemeinmenschlicht und jedes einzelne Schicksal auf das große bringt, das da zeitlos vom Uranfang zum Urende geht, verkörpert nur in jeder Gegenwart, und wenn er uns dann fest, stark und bewußt hineinstellt in unsere Gegenwart, als auch in ihr wieder bedingungslos siegende Gattung: Dehmel ist uns nötiger, denn wir unserseits haben schon übergenug Nietzscheses in unserer Lebensangst und Weltflucht, in die wir so gern in Augenblicken der Schwäche zurückfallen! So daß denn, wenn die Gestalt Nietzsches, so unselig schwankend zwischen problematischen Lebenszügen und äußersten energetischen Geistesanspannungen, fast wie eine Warnung wirkt vor allem Allzuprometheischen, die vitale Erscheinung Dehmels dagegen ein Anruf ist, das Prometheische in uns entschlossen zusammenzureißen und uns mit ihm bahnfrei durchzuschlagen durch unser Dasein – das Dasein von heute.

Das Realistische, Drastische Dehmels, im Gegensatz zum Idealisierenden, Predigenden Nietzsches, ist dabei das Entscheidende. Nietzsche ist inhaltlich nur versprochene Kraft, Dehmel ist bewiesene – geradeso wie formlich der eine nur in Verheißungen redet, der andere aber aus Stoffen bildet. Dehmels Art, die Impressionen, die ihm die Zeit gab, in Visionen aufzulösen, in denen der ganze Zeitgeist sichtbar wurde, war sogar nicht nur im Vergleich zu Nietzsche, der seine Visionen immer nur als Visionen empfing und wiedergab, sondern für die Lyrik überhaupt unerhört. Andere Dichter, selbst Liliencron, gaben immer nur Seiten der Zeit, Stellungen zu ihr, Schatten und Lichter, die auf sie fielen. Dehmel dagegen führte in ihr Ganzes ein, setzte sich selbst zum Mittelpunkt der Strömungen, die durch sie hindurchgehen, machte sich dabei mit

keiner irgendwie gleich, sondern spiegelte sie nur – doch so, daß wir, wenn er in einem einzelnen Gedicht einen Teil gibt, zugleich die Kraft verspüren, die den Teil mit dem Ganzen verbindet, und wir in Dehmels Gesamtwerk dann dieses Ganze selbst haben: die Flut der Gegensätze und Widersprüche, die unsere Zeit ausmachen, gedämmt in ihren einen und einzigen Lauf. Dabei waren die Strömungen zahllos – wie wogte das nicht gegen das Jahrhundertende durcheinander! Da standen auf religiösem Gebiet starrer Dogmenglaube und wissenschaftliche Vernunftvergötzung gegeneinander; auf ethischem Naturmoral gegen Kulturmoral, Indiertum gegen Zivilisationselan; auf politischem waren monarchisches und demokratisches Prinzip nicht zu versöhnen; auf sozialem bekämpften sich agrarische Reaktion und industrielle Evolution; auf gesellschaftlichem verachteten sich Erziehung und Zigeunertum gegenseitig; auf künstlerischem sogar erhob sich gegen den Naturalismus noch einmal ein neuer Ästhetizismus. Dazu all die Schlagwortbewegungen: Anarchismus, Antisemitismus, Dekadenz, nebst diversen hundert anderen – fast jedem Kopf, dem einmal ein Gedanke entsprungen, entsprach auch alsbald eine Richtung. Kurz, es war wild und wüst, und niemand sah eine Einheit. Da war Dehmel der erste Künstler, der sie erfaßte. In der Wirklichkeit mußte ja doch eine Einheit vorhanden sein, im Wesentlichen bestimmt von all denjenigen Strömungen, die stark waren und bejahten. Und so ergriff Dehmel diese Strömungen und ließ in ihnen die Wirklichkeit im Bilde lebendig werden — getrieben vom Grunddrang der Zeit: dem zur Kultur.

Dabei hielt sich Dehmel auch von den allerpositivsten Strömungen im Sinne von Tendenzen vollständig fern, brachte immer nur das Menschliche, das sie verhüllten, auf die Linien der ihnen eingeborenen Kraft, Wahrheit, Schönheit: künstlerisch gab das seinen Gedichten ihr Unvergängliches. So nur konnte er zu dem Kern der Stoffe vordringen, die als Leben vor ihm lagen, zu dem, was in ihnen selbst unvergänglich ist und vom Augenblicklichen ins Ewige überläuft. Man erinnere sich nur, wie er die mächtigste Strömung der Zeit, die soziale Bewegung, nicht im Sinne von Parteipoesie, sondern von Menschheitsdichtung begriffen

hat, indem er unmittelbar in ihr Innerſtes einführte – wie es im Arbeitsmann geſchah:

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,
mein Weib!
Wir haben auch Arbeit, und gar zuzweit,
und haben die Sonne und Regen und Wind,
uns fehlt nur eine Kleinigkeit,
um ſo frei zu ſein, wie die Vögel ſind:
nur Zeit.

Wenn wir Sonntags durch die Felder gehn,
mein Kind,
und über den Ähren weit und breit
das blaue Schwalbenvolk blitzen ſehn:
o, dann fehlt uns nicht das bißchen Kleid,
um ſo ſchön zu ſein, wie die Vögel ſind:
nur Zeit.

Nur Zeit! wir wittern Gewitterwind,
wir Volk.
Nur eine kleine Ewigkeit;
uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,
als all das, was durch uns gedeiht,
um ſo kühn zu ſein, wie die Vögel ſind:
Nur Zeit!

— und wie er ähnlich alle Erſcheinungen der Zeit in ihrer gleichzeitig geiſtigen und ſinnlichen Wahrheit erfaßt hat, ſo daß man denn, wenn man einen Standpunkt zu irgendeiner ſucht, der allſeitig, nicht einſeitig ſein ſoll, ſicher ſein kann, daß man ihn bei Dehmel irgendwo und irgendwie findet: ohne daß er ſich dabei je widerſpräche, ſondern immer ſo, daß man ſieht, wie er jenen Grunddrang der Zeit zur Kultur, aus dem er ſchöpft und deſſen bewußteſtes Werkzeug er iſt, durch die Kunſt auf ſich ſelbſt angewandt hat: eben auf die Kultur, die auch ein Gedicht beweiſen kann.

Eigentlich handelt ſogar Dehmels Werk überhaupt nicht von den Dingen, ſondern von den Menſchen der Zeit, denen, die die Dinge geſchaffen haben oder von ihnen geſchaffen worden ſind, die ſich ihrer freuen oder unter ihnen leiden: unmittelbar führt es in

die Seele der neuen Menschheit ein. Hier steigt wirklich ein neues Geschlecht herauf: alles wird weiter und höher, größer und schöner, aber auch innerlicher auf Erden – der Kampf von Tier und Gott in uns ist wieder einmal zum Siege des Menschen entschieden und ein neuer Sittlichkeits-, ein neuer Schönheits-, ein neuer Weltglauben wird uns gegeben, mit dem wir unsern Gang durch die nächsten Jahrhunderte gehen können.

Auch dieser Kampf war nicht leicht. Viele und schönste Gedichte Dehmels, wie „Unsere Stunde", sind seelisch noch schwer verwühlt; dunkel und rätselhaft liegt irgendein Schicksal über ihnen – aber gerade sie vibrieren noch geradezu von dem Übergangsprozeß, der uns eine neue Psyche gab. In anderen Gedichten dagegen sind die Gefühle bereits klar und rein ins Seelige erhöht – wie in diesem kleinen Wunder von „Geheimnis":

In die dunkle Bergschlucht
kehrt der Mond zurück.
Eine Stimme singt am Wassersturz:
O Geliebtes,
deine höchste Wonne
und dein tiefster Schmerz
sind mein Glück . . .

oder stark und stolz zum Reckenhaften gesteigert – wie in der „Lebensmesse", wenn der Held zu den Menschen spricht:

Kommt mir nicht mit Euerm Treiben,
ich weiß kein Ziel, ich will kein Wohl!
Ich habe nur dies mein Herz im Leibe,
das von jeher überschwoll.
Ich hatte Freunde, ich gab Gelage,
und manches Weib war mir zu Sinn;
aber an einem Sommertage
zeigte sich mit Einem Schlage,
wozu Ich gewachsen bin.
Das Spiel der Hörner und der Geigen
verstummte plötzlich wüst und irr:
mitten durch den Erntereigen
kam ein losgerissener Stier.

Und da riß mich mein Herz vom Platze,
und man griff nach mir vor Schreck,
aber mit Einem Satze
schlug ich dem Freund in die Fratze,
stieß ich das Weibsbild weg!
Und jetzt reit' ich von Sieg zu Siegen
bahnfrei auf meinem Stier dahin,
bis ich dem Schicksal erliege,
dem ich gewachsen bin.

Mit diesem Menschen, der seinem Schicksal gewachsen ist, war Dehmel zu seinem eigentlichen Ziele gelangt: und mit ihm seine Generation. Hier war die Lebensformel gefunden, die an die Stelle des Übermenschen treten konnte, der, zum bloßen Traumbegriff geworden, nichts Wirkliches mehr zu sagen vermochte. Es war nur eine natürliche Entwicklung. Wie wir in der Jugend Freiheit, im Alter Weisheit wollen, so suchen wir mit unserm eigentlichen Lebensdrang uns nun einmal möglichst lange und stark, vielleicht sogar über wiederholte Anläufe, mehrere Erneuerungen, verschiedene Entwicklungen hinweg, im Gleichgewicht der Mannheit zu erhalten: und hier stand das Leben im Gleichgewicht, die Lebensführung war auf ein Vorbild gebracht, auf einen Helden, der das Denken des ganzen Jahrhunderts rechtfertigte, der dem Übermenschen Nietzsches nicht nur einen Sinn gab, der auch den Idealmenschen Schillers zur Erfüllung brachte und dabei noch tat, was keiner von den beiden getan — der vor der Realität standhielt, die das verkörperte, sich selber gewachsene Leben selbst war.

Doch gleichzeitig hat das Gleichgewichtsphilosophem etwas Gefährliches. Gewiß ist das Menschliche niemals größer, niemals dem Weltzweck näher, als dann, wenn die Seiten des Lebens, Jugend und Alter, Körper und Geist, Gefühl und Erkenntnis, Wille und Werk, oder welche man nun nehmen mag, sich in einem Schwerpunkt gefunden haben und sich dort in Gleichverteilung und Wechselseitigkeit stützen und halten. Für die Menschheit bedeutet's die Einheit von Mann und Weib: die gesicherte Art. Für das Leben die Einheit von Tat und Ziel: die erreichte Kultur. Für die Kultur wieder die Einheit von Inhalt und Ausdruck:

der vollendete Stil. Aber was darnach kommt, wenn der Schwerpunkt wieder verschoben, das Gleichgewicht wieder zerstört ist – und das Dasein ist ja nichts anderes als ein ständiger Wechsel von Auflösung und Bindung und Wiederauflösung – kann doch immer nur das Ende der betreffenden Entwicklung sein, um die es sich gerade handelt, um Platz zu machen für irgendeine neue: denn vom Gipfel muß es wohl unaufhaltsam hinabgehen. Dieser letzte Abschnitt vermag sich noch hinzuziehen; er wird sogar noch Vervollkommnungen mit sich bringen, die vorher gar nicht möglich gewesen waren; er wird vor allem zu jener Ruhe hinführen, in der das Erreichte im System philosophisch überschaut und verglichen werden kann – aber Hochentwicklung ist es nicht mehr. Der Sinn vom Kampf ums Dasein ist stets der Sieg übers Dasein, der Augenblick, in dem es sich entscheidet, zugunsten welcher Kräfte, die eingesetzt sind, das Dasein über sich selbst triumphiert. Doch schon der nächste Augenblick, der, welcher auf den Sieg folgt, hat bereits etwas Banales, und das tatsächlich hergestellte Gleichgewicht wird zum Gemeinplatz.

Auch Dehmel mußte es verspüren. Wer ist schließlich sein Mensch, der dem Schicksal gewachsen ist? Vom Leben aus jeder, niemand, alle – man weiß es nicht und es käme auch auf dasselbe hinaus, denn das Leben läuft hier in sich selbst zurück. Für das Leben aber ist er kaum mehr als eine Formel, ideologisch schön geprägt, doch vital nicht das Geringste verbürgend. Man sage dem Menschen, er soll ein Held sein, ein Verbrecher, soll lieben, soll hassen, sage ihm, warum und wozu – und man sagt ihm oft schon genug für sein ganzes Leben, gibt ihm die Bestimmung, die er braucht, um einen Halt und Sinn in der Welt zu haben. Aber wenn man ihm sagt, er solle Er Selbst sein, so sagt man ihm damit im Grunde nichts, sondern fordert ihn höchstens zu etwas auf, daß sich sowieso schon erfüllt. Nur ein Geistesuntergrund ist mit der Gleichgewichtserkenntnis der Menschheit gelegt. Heute aber gilt's, über sie hinaus Dogmen in die Welt zu werfen, um derentwillen der Mensch allen Schicksalen der Zukunft gewachsen sein soll. Auf das Selbstbewußtsein kommt es nicht mehr an, sondern auf das Zielbewußtsein!

Dehmel selber, der Künstler, bestätigt's sogar. Oder war sein Leben und damit auch das seiner Generation, nicht schöpferisch da am stärksten, als es noch galt, dem Schicksal gewachsen zu sein, als der Sieg noch lange nicht entschieden war und noch gerungen werden mußte um die Oberhand über Dasein und Gegenwart: in all den Gedichten, die noch zuckten wie vom Erleben, rauchten von Erde? Nicht umsonst ist er in seinen späteren Gedichten, die rein gedanklich uns die besten Waffen geschmiedet haben mögen für neue Kämpfe, formal kalt und glatt geworden, nicht umsonst stehen sie nicht mehr vor lauter Unwillkürlichkeit stark und scharf im modernen Lebensstil, sondern vor lauter Absicht in einem sphärischen Künstlichkeitsstil, der in seiner bewußten Feierlichkeit an klassizistische Dekorationen erinnert und manchmal geradezu für festliche Spiele gedacht ist — für die nur leider in unserer Zivilisation völlig Platz und Vorbedingungen fehlen. Ganz anders wäre es, wenn Dehmel seinen dem Schicksal gewachsenen Menschen in Dramen wirklich naturalistisch vermenschlicht, im Kampf um sich selber und seine Selbstbehauptung gegen das Schicksal dramatisch sichtbar gezeigt hätte.

Doch man muß das Werk Dehmels im ganzen sehen: und da rechtfertigt am Ende die Art, in der er es anlegte, die, in der er es heute abzuschließen sucht. Es ist höchstens ein wenig früh, daß ein geborener Naturalist wie Dehmel so bald schon den Boden verlassen, von dem er sich immer wieder seine besten Kräfte geholt, und zu einem Stilisten geworden ist — zumal um ihn her diese ungeheure Menge von Natur und Zivilisationsstoff liegt, die noch ungewertet und keine Kunst, keine Kultur ist.

Hinzukommt, daß Dehmels ganze Schöpfung überhaupt keine eigentlich lyrische, sondern eine mehr epische ist: und die verlangt ganz einfach — während Lyrik, gemäß der persönlichen Entwicklung eines Dichters, in jedem einzelnen Gedicht neu für sich erstehen könnte — nach einer gewissen äußeren, dem allgemeinen Gehalt entsprechenden feinsten und letzten Aus- und Abrundung, geistig wie formlich.

Ich meine weniger, daß Dehmel in den „Zwei Menschen" auch schließlich kompositorisch zu der kompakteren Form eines

Romans in Romanzen gekommen ist. Die „Zwei Menschen", undramatisch und dafür novellistisch wie sie sind, muß man sogar als das im Wesen unepischste hinnehmen, was Dehmel je geschaffen. Sie haben sein Werk nur um ein paar neue prachtvolle Gedichte bereichert und unter anderem gezeigt, daß Dehmel nach wie vor neben dem Abstrakten auch sehr wohl noch des Konkreten mächtig sein kann — nach der positiven Seite hin. Nach der negativen dagegen haben sie die einzige wirkliche Gefahr, unter der Dehmel und seine Wirkung in die Menschheit steht, unheimlich aufgetan: seinen Sexualismus. Einst, als Dehmel sich wild in die Menschheit warf, ward ihm im Geschlecht rauschend der Mensch und die Welt hell: nie war er größer, wie wenn er den Urtrieb in Worte zwang. Jetzt aber, in den „Zwei Menschen", ist er im Urtriebe haften geblieben und dreht seine Weltanschauung in ihm herum wie im Kreise: so daß das, was einst den Wert seiner Erscheinung als Jüngling ausmachte, nun den Wert seiner Erscheinung als Mann herabdrückt. Nach den „Zwei Menschen", dem undeutschesten von allen bedeutenden Büchern vielleicht, ist es, als verlange Dehmel im Übergewicht Emanzipation des Fleisches, indes, mit dem Maße der Größe des Menschen gemessen, die größte Größe doch wohl immer nur Emanzipation des Geistes für die Menschheit fordern wird: denn das Geschlecht ist das Rad, aber nicht das Ziel des Lebens — hier jedoch liegt Dehmel eben überhaupt fest. Wohl sucht er anderseits mit Gewalt darüber hinauszudrängen, aber gerade in den „Zwei Menschen" hat er die alte Kraft zur Steigerung nicht mehr, vermag er den Willen nicht zum Ausdruck zu zwingen, geht nichts in die Breite, Höhe und Tiefe, mit der Schöpfung auch die ganze Menschheit begreifend — und schon deshalb sind sie kein Epos.

Ein Epos ist vielmehr das Gesamtwerk Dehmels: so wie er es aus unserer Zeit herausschleuderte, hat es bereits als Schöpfung ganz unwillkürlich jene große Form, die sein Bewußtsein im Romanzenroman vergeblich zu erzwingen suchte. Die „Zwei Menschen" sind nur eine Passage in diesem Gesamtwerk. Aber Dehmel selbst ist mit ihm ein Epiker, und wahr war's, was er einmal von sich sagte:

Ich hab' mit Inbrünsten jeder Art
Mich zwischen Gott und Tier herumgetrieben,
Ich steh und schmerzhaft reiß ich mir den Bart:
Nur Eine Inbrunst ist mir treu geblieben:
Zur ganzen Welt.

Die ganze Welt ist in seiner Schöpfung: wie ein Meer brausten seine Rhythmen in unsere Zeit hinein, Erde und All, Gegenwart und Ewigkeit rannen in eine mächtige Einheit zusammen, die nun panoramatisch um unsere Kultur im mächtigen Bogen gezogen liegt. Und wie eine solche Tat als Dichtung mehr denn Lyrik ist, so ist auch Er als Erscheinung mehr denn ein Lyriker: ist ein Synthetiker. Wie man ihn nennen mag, ist ja nebensächlich: aber geradeso, wie seine einzelnen Gedichte sich an mehr als an einzelne Stimmungen wenden, geht auch sein Wert für die Menschen an die ganze Menschheit — und das entscheidet.

So heißt das Leitwort zu den „Zwei Menschen":

Öffne still die Fensterscheibe,
die der volle Mond erhellt;
Zwischen uns liegt Berg und Feld
und die Nacht, in der ich schreibe.
Aber öffne nur die Scheibe,
schau voll über Berg und Feld
und hell siehst du, was ich schreibe,
an den Himmel schreibe: Wir Welt.

— es ist prachtvoll und es könnte vor Dehmels ganzer Schöpfung stehen.

Epische Wertung des Lebens ist immer basierende Wertung: auf ihr läßt sich aufbauen. Die junge Generation, und mit ihr ein ganzes Jahrhundert deutscher Entwicklung, hat in Dehmel erreicht, was zu erreichen war: in Dehmels Normen lief die Strömung zusammen. Jetzt treten darüber hinaus neue Aufgaben an die Völker heran: jene, die Dogmen verlangen — und wieder tut eine junge Generation not, die jetzt zu ihnen den Mut hat. Diese neue Jugend wird sich auf alles stützen, was ihr die Männer des neunzehnten Jahrhunders von Schiller bis Dehmel errungen haben. Aber geradeso, wie sie weiter in die Zukunft reichen wird, als diese, wird sie auch tiefer in der Vergangenheit

wurzeln. Erfüllt iſt für ſie das anationale Ideal der Renaiſſance und aufgearbeitet liegt die Kultur der Antike: wer zu ihnen wieder zurückſucht, wird zum Rückwärtsler, zum Formaliſten und Alexandriner. Nach Vorwärts geht bedingungslos unſer Weg: wenn wir aber einmal zurückſchauen, um die Männer unſerer Rechtfertigung zu erblicken, dann kann es nur dorthin ſein, wo wir im Mittelalter das nationale Ideal unſerer eignen Kultur verließen, und wo Meiſter Eckart, Martin Luther und Ulrich von Hutten noch immer die Toten ſind, die im deutſchen Volke nicht ſterben können.

Hauptmann.

Die Entwicklung des deutschen Dramas ist selbst ein Drama gewesen: hart hat sie an der Grenze gestanden und sie wäre selbst zu einer Tragödie geworden — einer endgültigen Auflösung, einem erklärten Zusammenbruch. Denn die Szene, auf der sich dies Schauspiel dramatischen Schaffens abrollte, war die Geschichte des deutschen Volkes selbst: wie es, fern umrahmt von seiner mächtigen Vergangenheit, gleichsam angelehnt an die Panoramen der heidnischen Urzeit und des hereinbrechenden Christentums, der Völkerwanderung und der Eroberung Europas, im Mittelalter stark und voll in den Vordergrund trat unter den Nationen — mit dem Beruf, die Menschheit, nachdem die griechische Kultur untergegangen, nun einer germanischen zuzuführen. Und die Katharsis, die das Schauspiel auslöste, war der eisige Schauder, der in die Menschheit fahren mußte, als sie sah, wie wir rangen um diesen Beruf, wie es bald aufwärts, bald wieder abwärts mit uns ging, immer über die Ränder unseres eigenen Unterganges hinweg, und wie wir doch unseren Platz nicht finden konnten auf der Erde, unsere Stunde nicht schlagen wollte im All. Die diese wüste Handlung aber spielten: von dem Augenblicke an, da unsere Weltanschauung nach Kunstform verlangte, von den Tagen der Mystik an, der zarten Madonne, und später, als Humanismus und Reformation vorüberstürmten, die beiden zornigen Ritter mit Schwert und mit Buch, den Totentanz des Dreißigjährigen Kriegs

im Gefolge, bis dicht hin zu unseren Freiheits- und Einheitskämpfen — das waren unsere Dramatiker, oft unseliger Hamletnaturen, oft aber auch schon fester Faustcharaktere unabsehbarer Zug. Doch sie lösten ihre Aufgabe nicht: das Nationalschicksal zu einem Nationalschauspiel zusammenzuschließen, all unseren inneren Bewegungen den äußeren Ausdruck, die sichtbare Verkörperung im Beispiel leibhaftiger Handlung zu geben und so dem Germanentum das zu schaffen, was einst dem Griechentum Tragödie und Komödie gewesen — schon schien es, als sollten wir vor diesem höchsten Kulturbeweis eines Volkes versagen!

Dabei waren die mythologischen Voraussetzungen, die im Germanentum zu einem Germanendrama lagen, unermeßlich: aber gerade sie ließ man brach liegen. Von keiner heiligen Bühne sprach die Norne herab. Zu keinem tollen Schwank verkrauste sich all das Unholdengeschöpf, das Riesen- und Zwergegewimmel. Zur Mär erstarrt verharrten Wodan und Baldur und Loki in der bloßen Erinnerung des Volkes. Tot lag Walhall, diese ungehobene Szene übererdhafter Taten. Und nicht besser als dem Götter-, erging es dem Heldenkreise: die Nibelungen-, die Dietrich-, die Wieland-, die Gudrun- und all die anderen Sagen glitten wohl ins Epos über, aber in einem wirklichen Drama nahmen sie niemals Gestalt, Antlitz und Rede an.

Der Grund lag im Volke selbst, unmittelbar in dem, was sonst, dem Dasein gegenüber, sein Bestes war: in seiner Weltanschauung. Ein Drama kann nun einmal bloß da einsetzen, wo menschliche Heldenhaftigkeit vom Dasein aus allmächtigen Bedingungen unterworfen zu werden droht: die germanische Weltanschauung aber war heldenhaft bis zur Unbedingtheit. Aus den Niederbrüchen eines Fatums, an das der griechische Mensch geglaubt hatte, war einst die griechische Tragödie hervorgegangen. Der germanische Mensch fühlte sich freier, stärker, unzwiespältiger, auch er nahm ein Schicksal als waltend über der Welt an, aber gleichzeitig fühlte er sich selbst als einen, der von der Gottheit zum Überwinder dieses Schicksals über die Erde bestellt war. So stand er denn, prachtvoll wie in der Schlacht, auch prachtvoll im Leben — und in Krieg und Sieg, Trauer und Jubel, Schmerz

und Luſt, aber niemals in Tragik und Komik zerfiel ihm das Daſein. Erſt von ſeinem Erleben auf der Erde, von den ſchmerzlichen Erfahrungen, die ihm der Weg von der Natur zur Kultur nicht erſparen konnte, mußten dem Germanen die menſchlichen Erſchütterungen gelehrt werden, die dadurch, daß ſie ihn um und um warfen, ihn irre machten an ſich und der Welt, zugleich die Vorausſetzungen für die Entſtehung des Dramas waren. Nur daß dieſe Erfahrungen weniger nationaler als religiöſer Art ſein ſollten, nicht eigentlich volklich und irdiſch-menſchlich, ſondern ſeeliſch und jenſeitig. Dem Chriſtentum war es vorbehalten, die organiſche Entwicklung des Germanentums zum erſten Male zu unterbrechen. Und das Chriſtentum war es denn auch, das das Drama im Germanentum zum erſten Male auslöſte: ſo ungermaniſch wie nur möglich — in der Paſſion.

Lange blieben wir bei dieſer liturgiſchen Kunſt freilich nicht ſtehen, die ſo wenig unſerem vitalen Weſen entſprach. Kaum wurden wir uns über den religiöſen Ruf hinaus einer weltgeſchichtlichen Beſtimmung bewußt, als aus dem Glanz der Staufenzeit auch ſchon jenes große Kaiſerſpiel vom Antichriſt hervorgehen konnte, in deſſen mächtiger Nationalgeſinnung, ein einziges erhaltenes Zeugnis von vielen verlorenen, wir trotz der lateiniſchen Diktion unſer erſtes Nationaldrama ſehen müſſen. Aber es war nur ein Anlauf, und bald kam die Zeit, in der ſich nicht nur unſere Geiſtes- und Glaubensentwicklung, ſondern auch unſer Nationalſchickſal ſelber verwirrte. Wenn wir auch dann noch Dramatiker hatten, von Sachs und Friſchlin bis Ayrer und Gryph, ſo waren ſie doch nicht das, was fern vom Mutterlande das Germanentum mit Shakeſpeare der Welt ſchenkte. Nichts als eine ungeheure Menge von Stoffen brachten die Jahrhunderte wieder hervor: all die koſtbaren Figuren der Volksphantaſie, wie Doktor Fauſtus, Eulenſpiegel, den Ewigen Juden. Aber geradeſo wie die erlebten Stoffe der Geſchichtswirklichkeit, die Geſtalten der Kaiſer und Fürſten, wie Heinrich VI. und Heinrich der Löwe, der Kulturſtreiter und Kampfdenker, wie Hutten und Luther, blieben ſie dramatiſch vollſtändig ungewertet. Im Gegenteil, als die Renaiſſance, dieſe zweite große Unterbrecherin unſerer

Entwicklung, die Welt der Antike vor uns auftat, wurde unser Drama schließlich dahin abgedrängt, wo auch nicht mehr ein Atom nationalen Gehaltes in ihm war und es von nichts mehr lebte als von den Kopien der Klassik und den Imitationen des Auslandes. Da allerdings, als die Gefahr aufs äußerste gestiegen war, hat uns Lessing gewaltsam herausgehauen aus dem Wirrwarr von Verirrung, Abhängigkeit und Ungeschmack und uns die Bahn wieder frei gemacht zu dem Wege, der einzig der unsere sein konnte. Und als dann auch noch die Jugend des Sturms und Drangs heranrückte, als Lenz und Klinger kamen, der Goethe des Götz und der Schiller der Räuber, und zum Inhalt der Zeit die Form der Zukunft sich fand, der deutsche Ton für ein deutsches Drama — da waren es in Wahrheit die Fanfaren des Fortinbras, die erklangen, spät zwar, in letzter Stunde, doch gerade noch zeitig genug, ehe der letzte Akt sich geschlossen.

Wohl hat es im neunzehnten Jahrhundert oft noch geschienen, als sollte das Gewonnene wieder verloren gehen. Schiller war in seinen späteren Dramen nicht über eine veredelte Haupt- und Staatsaktion hinausgekommen. Goethe hatte sich vorübergehend in die kühle Eklektik des Hellenismus verirrt. Aber gerade Goethe, als er so himmelhoch über alle Tempelkunst hinaus den ungeheuren Dom des Faust als sein eigentliches Lebenswerk aufführte, bewies anderseits, wie tief, fest und schwer das deutsche Drama bereits in den Volksboden eingegraben war. Was tat es da, daß in der Folge ein erneutes Epigonentum schon beinahe erdrückend werden sollte. In den Zeiten romantischer Reaktion haben doch wieder Kleist und Grabbe, und später, in den Zeiten nahender Psychologik, als das moderne Individuum sich zu regen begann, wenn auch nur verfrüht und vereinzelt, hat doch wieder Hebbel die Entwicklung national gerettet — ganz abgesehen von der Synthese, die sie im Musikdrama Richard Wagners erfuhr. Und heute endlich, nachdem sich ausgewiesen, daß der ganze künstlerische Aufschwung nur den nationalen selber verhüllte, nachdem wieder so viele neue Evolutionen unsere Existenzbedingungen gekreuzt und eine ganze veränderte Zivilisation sich zwischen unser Gestern und unser Morgen geschoben, sind selbst die letzten

Reminiszenzen an alte oder fremde Stile abgefallen und hat sich die ganze Bewegung zu einer Synthese auch des Wortdramas endgültig zusammengeschlossen: durch Gerhart Hauptmann.

Mit ihm, wie er zunächst nur Blick und Griff für das Tägliche der Dinge zu haben schien und wie er doch tief bis dahin hinabreichte, wo das deutsche Volk in seinem Ewigen verankert liegt, ist das deutsche Drama endlich deutscher Stil geworden: wenn Stil Festlegung der Art ist. Ganz so, wie einst das griechische Drama mit Äschylos, das spanische mit Lope de Vega, das französische mit Corneille und Molière, das englische mit Shakespeare Nationaldrama wurde – als unmittelbar zu dem betreffenden Volke gehörend, auf kein anderes ungestraft übertragbar, der ureigentümliche Ausdruck seiner besonderen Weise, das Leben in Handlungen zu sehen und sie als Äußerungen der Zeit, und darüber hinaus noch als Teile des Weltganzen, in der treibenden Kraft groß zu erfassen.

Dazu waren freilich jetzt überhaupt erst die Voraussetzungen gegeben, in dieser Epoche, in der sich unser Nationalschicksal endlich entschieden, in der die Menschen sich fühlen durften als Söhne einer herrlichen Zeit, und die nun Raum und Tiefe genug haben konnte, um eine Kunst hervorzubringen, die das ganze Volk mächtig erfüllte. Jetzt brauchte ein Hauptmann, wenn er der Nation als ihr Nationaldramatiker erstand, nicht mehr zu einem toten Punkt zu gelangen, brauchte sein Werk nicht mehr im Torso stecken zu bleiben, wie es noch bei Kleist und Grabbe geschehen, deren Werk den Boden nicht hatte, auf dem es allein zu vollenden war. Jetzt brauchte ein Hauptmann auch die Form des Dramas nicht mehr als ein Mittel zu erzieherischen oder persönlichen Zwecken zu nehmen, gleich Schiller und Hebbel, den stärkeren Geistern, die zwar aushielten, wie das Volk auch aushalten mußte, von denen Schiller aber nur durch mitreißende Theatereffekte und nicht durch eindringliche Lebenswirkungen den Zweck zu erfüllen vermochte, den das Drama praktisch nur haben kann: das Volk vor eine Bühne zu zwingen; während Hebbel selbst dies nicht einmal gelang, und er starr, steif und gewaltsamgedanklich, als Geist für den Geist, seine koloßhaften Schöpfungen

auftürmen mußte. Jetzt erst, endlich, endlich waren wir so weit, daß ein Dramatiker ein reiner Künstler sein konnte und das Drama nehmen als das, was es war, ein starkes Abbild eines starken Volkes, und es schlicht, handfest und einfach dahinaus treiben, wo es war, wie das Leben selber, und wo es wirkte, als ob gar nicht er selber sein Werk geschaffen habe, sondern das Volk es in ihm geschaffen.

Doch auch das war noch nicht gleich anfänglich so. Als Hauptmann begann, da war etwas Scheues und Bedrücktes, etwas Kleinlautes in ihm, zu dem die Veranlassung wohl in einem eigenen und feinen Seelischen liegen konnte, aber nun und nimmer im allgemein Deutschen lag. Gleichwohl entsprach dieser Stimmung eine gewisse Verfassung, die auch auf andere zutraf, die sogar als ganze Bewegung durch unsere Übergangszeit lähmend hindurchging. Schon deshalb muß man mit ihr auch bei Hauptmann rechnen, nicht nur, weil sie manches Spätere von ihm menschlich klarer macht, sondern weil sie in seinen ersten Dramen, in denen sie niederschlug, ein Stück Übergangsstimmung tatsächlich repräsentiert: alles Negative nämlich.

Grau in Grau breitete sich das Leben damals für Hauptmann, als er es noch nicht so jung, blühend und mächtig nahm wie heute. Wie ein Schleier lag es darüber: und der Schleier war ein Netz, das man künstlich aus Abstraktionen ausgesponnen. Die Erde selber, in ihrer Wirklichkeit, schien man gar nicht mehr zu sehen, so sehr hatte sie im Auge des Menschen Luft, Licht und Farbe verloren. Nur in Tendenzen begriff man das Leben noch, in allen möglichen extrem-sozialen und abstrus-ethischen, temperenzlerischen gar und überhaupt asketischen Doktrinen — immer solchen, in denen sich nicht die Stärke, sondern nur die Schwäche der Zeit ausdrückte. Kurz, es war jene Bedrückung mit jenseitigen und unverwirklichbaren, zukunfts- oder himmelssüchtigen — was für das Leben nun einmal dasselbe ist —, mit unvitalen und sphärischen Idealen, die unsere Weltanschauung in einen Dunstkreis neochristlichen Ideologentums auflösen wollten. Es war jene Abwendung von der modernen Zivilisation, noch bevor man recht an ihr mitgeholfen hatte, jene Verfeigung der

Menschheit, die vor ihrer eigenen Kultur Angst bekam und sich am liebsten in die Natur zurückverkriechen wollte, jene Flucht vor allem Wirklichen, vor der Frau Welt in jeglicher Gestalt, als Liebe und Genuß, aber auch als Denken und Arbeiten. Es war jenes ganze Eremiten- und Apostoltum lyrisch-vegetarischer Selbstverinnerlichung, das eher in die Wüste oder auf Berge geht, als sich mit der Realität abzufinden, das praktisch höchstens zu Utopien langt und in dem auf jeden Fall noch stets alles beschlossen gelegen hat, was unfruchtbar auf der Erde gewesen — jenes schwere Flachwasser des Indiertums, das nur guter Glaube für ein Meer zu halten vermag.

Für einen Künstler wie Hauptmann konnte es eine größere Gefahr gar nicht geben, als in diese Kreise zu geraten. Der einzelne Mensch in seiner Schwäche mag für sein nacktes Menschentum vielleicht einmal eine Zuflucht in ihnen finden: aber sein Künstlertum bedrohen sie schwer. Unser ganzes Schaffen ist ja schließlich nichts anderes, als eine allgemeine und fortgesetzte Überwindung unserer Unfähigkeiten zur Wirklichkeit — und die Kunst ist die größte, stärkste und reifste Überwindung. Deshalb lacht sie allen Nichtzurechtfindens auf der Erde, haßt sie alle Weltflucht und Lebensangst, alle Daseinsfeindschaft und Menschenverachtung, aber auch allen Weltverbesserungsdrang, der keinen Boden unter sich hat und eine andere Schöpfung als die nun einmal geschaffene voraussetzt. Nicht als ob das asketische Ideal unbedingt kunstfeindlich wäre, in der theoretischen Konsequenz ist es das wohl, aber nicht in der Praxis: es kommt ganz auf das Volk an und die Kulturlage, in der es sich befindet. So hat es uns im Mittelalter zur Mystik geführt. So hat es heute im Slaventum in Tolstoi gemündet. Schwankende Zeiten, die, welche in der Wirklichkeit noch nicht gerade zu gehen vermögen, brauchen nun einmal mächtige Erscheinungen auch der Lebensableugnung: allein durch die Sprachgewalt, mit der sie predigen, werden diese Geisteszeugen ganz von selbst auch zu Formkünstlern. Für ein Volk wie das deutsche jedoch wäre die Aufnahme eines derartigen Ideologentums lediglich eine Reaktion gewesen, die uns aus lauter Zukunftsdrang in der Entwicklung um Jahrhunderte zurück-

gebracht hätte. Sind wir doch gerade deshalb Wir, die Deutschen von heute, die Menschen der freien Bahn, weil wir endlich mit gegebenen Verhältnissen rechnen können! War aber ein Beweis noch nötig, so wurde er erbracht durch die einfache Tatsache, daß wir – geradeso wie von uns die sozialen Aufgaben der Zeit nicht von irgendeiner Sozialideologie, sondern schon eher gegen sie, praktisch, zur Lösung geführt werden – uns auch künstlerisch, im Ausdruck unserer Weltanschauung, vollständig unfähig zeigten, die Bewegung irgendwie bedeutend zu äußern. Wenn das Slaventum Tolstoi in die Menschheit stellte, so gaben wir Nietzsche, den vollkommenen Gegen-Tolstoi: nichts konnte deutlicher sein und verraten, wie die Kräfte verteilt waren. Im Geiste Nietzsches fanden sich Bismarck und Liliencron, Böcklin, Klinger und Dehmel. Im Geiste Tolstois dagegen, oder dem, was ihm bei uns entsprach, zogen nur Schwächlinge und Sonderlinge, Außenseiter und Nachträbler der allgemeinen Entwicklung her. Gerade zu diesen gehörte aber, in den Jahren seiner ersten Dramen, als die entsprechenden Ideen allerdings selber noch neu und verlockend waren, auch unser stärkster Dramatiker – Hauptmann.

Später ist Hauptmann sogar weit über Ibsen hinausgewachsen, der ja auch aus Doktrinen Dramen machte, nur weit kräftiger, kritischer, realpolitischer sozusagen. Damals blieb er noch weit hinter Ibsen zurück. Einzig im „Friedensfest" wurden Vererbungstheoreme zu einer Familienkatastrophe zusammengekittet, die in ihrer düsteren und unheimlichen Stimmung auch da, wo sie mehr erörtert denn dargestellt wirkt, zu dem Großartigsten gehört, was Hauptmann überhaupt geschaffen. Aber unheilbar geht dafür der Bruch durch die anderen Dramen, durch „Vor Sonnenaufgang" und die „Einsamen Menschen", in denen von Umänderungen in Staat und Gesellschaft halb schwarmgeistig, halb gelehrtenhaft gehandelt wurde, auf jeden Fall so schief, leer und dürr, daß man weder der Diktion noch dem Konflikt irgendwie zu glauben brauchte. Man sage dabei nicht, daß Hauptmann seine papierblassen und knittrigen Helden, den Zukunftstaatskandidaten Loth und die Privatanschauungsdozenten Johannes Vockerath und Anna Mahr, auch als blasse und knittrige Figuren der Wirk-

lichkeit naturalistisch nachgebildet habe: hätte er das getan, so würde ihn seine Hochachtung vor dem Modell, verbunden mit seinem Humor, wie sie beide später so glänzend durchbrechen sollten, unweigerlich dahingeführt haben, daß er sie auch formte, wie sie in der Wirklichkeit tatsächlich wirkten — nämlich als allertroddelhafteste Komödienfiguren. So jedoch waren sie allerernsthafteste Ausgeburten seiner Ideenwelt, waren sie Hauptmann selbst, das primitive System, in dem er damals die Welt begriff, der primitive Instinkt, mit dem er damals die Menschheit fühlte — deshalb ohne Fleisch und Blut, weil die ganze Anschauungsweise selber ohne Fleisch und Blut war. Die Kunst hat nun einmal nichts mit Meinungen zu tun, wenn sie nicht unmittelbar dem Leben, sondern erst dem Denken über das Leben entspringen; sogar die bestgemeinten Meinungen können immer nur zu dem Bankrott führen, der der Bankrott der Kunst vor der Tendenz ist — erst recht aber, wenn es christliche, anämische, utopische Meinungen sind!

Nur eines rettete „Vor Sonnenaufgang" und „Einsame Menschen": und das war die Beobachtungskraft, die Hauptmann sonst ansetzte. Alles was er abstrakt sagen ließ, also gerade das, worauf es ihm ankam, war ohne einen Schatten Echtheit, einfach in die Luft gesprochen. Aber rundherum stand, ganz sonderbar, ein Milieu gezeichnet, und aus dem Milieu waren Menschen geholt, Bauern-, Bourgeois- und Bohèmetypen, mit einer Macht der Wahrheit, über die in dieser Weise bis dahin überhaupt noch kein deutscher Dichter verfügt hatte. Später hat Hauptmann es verstanden, mit dieser Beobachtungskraft auch alles Persönliche und Seelische, gleichgültig ob es eigenes oder fremdes war, in das Leben seiner Dramen hinein zu verallgemeinern und konkret zu vermenschlichen. Damals reichte sie nur an das Unpersönliche und Sachliche hinan — aber immerhin, sie war da und bewies, daß es neben dem Doktrinär auch einen Künstler in Hauptmann gab.

Heute kennen wir Hauptmanns Weiterentwicklung: damals konnte sie noch zweifelhaft sein. Daß beide, die Doktrin und die Kunst, als End- und Selbstzweck nebeneinander bestehen blieben,

war ausgeschlossen. Entweder mußte die Doktrin die Kunst mit sich fortreißen, oder die Kunst mußte die Doktrin ersticken. Für das erstere war wenig Aussicht, denn im deutschen Volke, wie es ungleich dem russischen von keinen tragischen Seelenkonflikten fiebernd erfaßt war, vielmehr den Sinn seines Lebens durchaus in seiner zivilisatorischen Arbeit praktisch erfüllt fand, lag der Stoff gar nicht, aus dem ein gewaltiger Menschheitsredner zu bilden gewesen wäre: was hätte Hauptmann übrig bleiben können, als unter das Fußvolk jener kleinen Winkelagitatoren und Tagespropheten zu gehen, wie wir sie allerdings auch und überflüssig genug bekamen? Aber auch das andere, daß die Kunst die Oberhand gewann, konnte fraglich erscheinen, denn gerade die Doktrin traf zunächst einmal Hauptmanns Persönlichstes, das, was ihm selber sein Heiligstes war und worauf er sich für die Menschheit ernsthaft verpflichtet glaubte — nur war die Frage, ob nicht eben der Künstler den Apostel sehr bald selber durchschauen, als wirklichkeitslos und deshalb auch berechtigungslos erkennen würde? Auf jeden Fall standen sich die beiden bis dahin unversöhnbar feindlich gegenüber: die Seele, die seither, und mochte sie noch so tief für die Menschheitsseele empfinden, in den Erscheinungen doch nur verschwommen war, und der Formwille, der, hatte er sich auch vorerst nur in ein paar simplen Außenfiguren bewiesen, doch fest und unleugbar den Erscheinungen gegenüber vorhanden war. Wer aber war dauernd der Stärkere, wer sollte wieder einmal siegen im Kampf: Franz von Assisi oder Rembrandt vom Rhin — das wollte entschieden sein!

Und es wurde entschieden. Hauptmanns nächstes Drama waren die „Weber“: und schon mit ihnen verschwand, gleichsam hinausgedrängt von der Wucht des Stoffes, der zu elementar war, um noch Gedankenbläße vertragen zu können, alles Spintisieren aus seinem Drama. Vielleicht waren auch die „Weber“ ursprünglich noch von dem Doktrinär Hauptmann konzipiert: aber man merkte es nicht mehr, so sehr hatte die Macht der Gestaltung alle Nebenabsicht verschlungen — und darauf kam es an. Man merkte und sah nur den Künstler Hauptmann noch, wie er, eins mit dem Volke sich fühlend, das Leid dieses Volkes

in fünf Akten, die wie fünf Blöcke waren, mächtig vorüberrollte. Denn hier hatte Hauptmann einen Inhalt gepackt, der wirklich als Lebensinhalt schwer in der Zeit lag, der als Lebensdrang rüttelnd die Massen durchfuhr und in seinen Störungen von ihnen täglich schmerzhaft erfahren werden mußte: die soziale Bewegung. Hier hatte er ein Drama ergriffen, das bereits in der Wirklichkeit breit und gültig für die ganze Menschheit als Drama lag, dem Drama von der Unterdrückung gerade derjenigen Kraft, der wir schließlich unsere ganze Zivilisation zu verdanken haben: des vierten Standes. Was waren gegen diese massive Realität die Spielereien, die als ethische und gesellschaftliche Sonderforderungen Hauptmann bis dahin beschäftigt hatten! Die Themen von „Vor Sonnenaufgang" und den „Einsamen Menschen", selbst das fatalistisch-pathologische vom „Friedensfest", hätte man sich schon eher als Spezialfälle in Broschüren abgehandelt denken können, womöglich solchen mit rotem Umschlag und aus einem Anarchistenverlag — dort wären sie wenigstens am richtigen Platze gewesen. Die „Weber" dagegen trafen wieder ins Herz der Menschheit, und es trieb eine Not dieses Herzens, die zugleich eine Not der Zeit war, sie ganz von selbst zu dem gewaltigen Epos, das sie sind. Die „Weber" *mußten* entstehen: ihr Aufschrei des Hungers war physisch bedingt, und was menschlich ist, das drückt sich alsbald auch künstlerisch aus. Zumal heute, da wir keinen Heiland mehr haben, der Worte der Liebe und Nächstenliebe zu uns spricht, da die Menschheit zu stolz geworden, um immer nur Worte des Trosts und des Mitleids zu hören, und sie die Kraft haben will, sich selbst ihr Heiland zu sein: sie kann's durch die Kunst und die „Weber" beweisen es, in denen Menschenschmerz, ohne Appell an tendenziös-sentimentale Regungen, nur einfach aus dem großen Menschenbewußtsein des Künstlers heraus, daß wir Menschen hier auf der Erde nicht zum Klagen, sondern zum Schaffen da sind, Kunstgestalt sichtbar und wirkbar geworden war.

Nur eines wäre noch denkbar gewesen: daß Hauptmann zu seinen „Webern" gewiß nicht moralisch, sondern stark menschlich und deshalb auch echt künstlerisch, aber immerhin mehr durch eine ähnlich jähe Begeisterung gekommen wäre, wie sie in seine Weber-

haufen das Weberlied gejagt hatte. Zudem waren die „Weber“ ein Massendrama, in dem Hauptmann persönlich verschwinden konnte: es wäre denkbar gewesen, daß er sich auch persönlich in ihnen ausgegeben hätte. So blieb die Frage nach seiner Weiterentwicklung: hatte er, da er sich in die Vielheit geworfen, auch sich selbst noch als Einheit behalten? wo stand er, wie ragte sein Kopf, wohin ging sein Blick? Im Stil der „Weber“ zu bleiben, war ausgeschlossen: dazu waren sie selbst schon zu vollkommen und von Grund auf, zu ganz und aus einem Guß — dieses erste Massendrama mußte notwendig auch das letzte bleiben, und jede Fortführung der Art wäre nur einer Wiederholung des Meisterstückes gleichgekommen. Ganz abgesehen davon, daß der Sozialstil, wenn Hauptmann ihn wirklich als solchen entwickelt hätte, folgerichtig nur zu einem Internationalstil führen konnte, während die „Weber“ so starke deutsche Züge und einen ganz heimatlichen Grundzug gehabt hatten, daß hier ersichtlich Hauptmanns Eigenstes lag.

Schon war ein Meunier, der den Sozialstil zu dem ausschließlich seinen gemacht hatte, an der Gefahr der Vereinseitigung nicht vorbeigekommen: dabei mochte es für den Plastiker noch angehen, wenn er die Menschheit immer nur in einem einzigen Typus aufstellte, dem des Arbeiters, der noch dazu der Prototyp seines so überaus industriellen Landes war. Aber für einen Dramatiker, den alles zu einer Verallseitigung des Lebens treiben mußte, wäre eine derartige Beschränkung der Tod seiner Form gewesen. Außerdem war deutsche Kultur reicher als belgische Zivilisation: aber Hauptmann, würde auch Hauptmann reich genug sein zu einer Kunst, die ihr gleich kam?

Die Antwort gaben seine folgenden Dramen. Nach der Seite des Humors — und es war schon ein großes Weltbegreifen, das hier am kleinen komisch-alltäglichen Ereignis, sich äußerte — seine ersten Komödien: „Kollege Crampton“ und „Biberpelz“. Nach der Seite der Lyrik, zum erstenmal, daß sein Christliches, Leid in Kunst verwandelnd, zum Allgemeinmenschlichen wurde, seine Traumdichtung: „Hannele“. Und nach der Seite des eigentlich Dramatischen hin, mächtig die Schranken sprengend, die ihn seither,

naturalistisch befangen in Schichten und Ständen, wie er gewesen war, noch immer von dem gesamten Volke getrennt: sein „Florian Geyer".

Der war die Erlösung für Hauptmann. Wie auf das Thesenstück das Massendrama gefolgt war, trat zu diesem die Heldentragödie. Das Thesenstück hatte der junge Mann in Hauptmann geschrieben, der das Leben wie seine Nationalökonomie studierte. Das Massendrama warf der Weberenkel hin, als er seine Wurzeln da fühlte, wo seine Väter und Brüder in Arbeit und Not gestanden. Aber den „Florian Geyer" schuf der Charakter in Hauptmann, der zu dem Urgrund seines Volkes im Heldischen sich zurückfand.

Gewaltig, wie unter Schwertstreichen, hieb der schwarze Ritter Hauptmann heraus aus dem Nebel von Bedrückung und Dumpfheit, der sich ihm bis dahin immer wieder über das Dasein gelegt. Gewaltig, wie unter Schwertstreichen, schlug er ihm die Gasse frei, bis er sich plötzlich auf der Erde sah, und das Leben in Freiheit stehen und sich selbst in Freiheit mitten im Leben. Eigentlich von dem „Florian Geyer" ab kommt deshalb auch erst Bewegung und Wechsel, Kommen und Gehen, Drunter und Drüber, kommt Leben, kommt Handlung, kommt Drama in das Drama Gerhart Hauptmanns. Die „Weber", obwohl flutend in sich, hatten als Ganzes doch mehr in schwerem Zuge dahingeschleppt. Die Komödien hatten sich lustig im kleinen Kreis ihres Milieus herumgedreht. Die Traumdichtung hatte geflackert wie mystisches Licht. Aber mit dem „Florian Geyer", da war es, als ob der ganze Himmel sich öffne, die ganze Welt in ihren Flanken sich weite und die ganze Menschheit daraus hervorstürme, bewehrt mit eigenem Willen und Ziel und so ihres Schicksals selbstherrliche Schöpferin. Geradeso, wie es von Hauptmann aus war, als ob er all die Jahre hindurch in verzweifelter Krankheit gelegen, der Krankheit am Leben, aber als ob nun der Alp sich höbe, und er in Gesundheit sich dehne, befreit hinein in die Weite von Luft und von Licht.

Was tat es, daß der „Florian Geyer" gefällt ward: das war doch nur Heldenlos! Und Hauptmann selber, jetzt, da

er sich durchgerungen und als Mensch einen Helden verstehen, als Künstler einen Helden erschaffen konnte, stand aufrecht wie nie noch! Hinter ihm, versunken in Nacht und Nichts, lag all die Lebensangst, die ihn bis dahin gequält, und Lebenskraft und Lebensfreude waren die Sieger. „Sassa! der Florian Geyer ist tot!“ schloß unter Fanfaren das Drama. Aber dahinter tönte eine andere und tiefere Fanfare und verkündete laut in die Welt über den, der das Drama gedichtet: Gewonnen ist eine Seele dem Diesseits, gewonnen ein Mensch dem Leben, gewonnen ein Dichter der Kunst!

„Sassa! der Ideologe ist tot!“ könnte man eher rufen. So klar und ins Helle hatte sich auch Hauptmanns Stellung zu sich selber als Schöpfer und Bildner herausgeformt.

Gott grüß' die Kunst!

läßt er den Florian Geyer einmal sagen, als man ihm ein Kruzifix zeigt, „von Veit Stoß geschnitzelt“ und „vor dem Karlstatt gerettet“ — und von dem Augenblick an fühlt man es körperhaft deutlich, wie auch der Karlstatt in Hauptmann überwunden sein muß. Tief, heiß und golden flutet es nun durch die Worte, in die er das Leben faßt, ganz gleich ob es Lust, ob es Schmerz ist; helldunkel legen sich die Farben der Erde darüber, es atmet die Welt und alles Geschöpf; und man kann nur eines daran haben: seine heilige Menschen- und Künstlerfreude.

Und noch mehr ist der „Florian Geyer“: er ist zugleich unser größtes Nationaldrama. Goethes Götz von Berlichingen mag wilder, Grabbes Hohenstaufentragödien mögen rauschender sein: aber keines steht so fest im Stil — und keines, es ist dasselbe, steht auch so fest im Volk. Goethes Szenenflucht war die mit den Wolken jagende des Sturm und Drangs. Grabbes Panoramen waren die zum Koloß übertriebenen der Romantik. Aber Hauptmanns fünf schlichte, handfeste Akte ziehen vorüber wie die Visionen von fünf Dürerschen Holzschnitten. Und noch tiefer als die Form trifft das Deutsche den Inhalt. Goethes und Grabbes Tragik war Renaissancetragik, kaum Shakespearetragik, voll Mächtigkeit, gewiß, aber immer noch mit Reminiszenzen an das Fatum und

die Moral durchzogen. Hauptmanns Tragik dagegen ist endlich Nationaltragik: Kampf des Menschen um die Einheit von Schicksal und Heldentum — und zwar nicht ideologisch um des Schicksals willen, wie der Dehmelsche Held und die Lyrik ihn führen würde, sondern vital um des Heldentums selbst willen, wie das deutsche Volk ihn als Drama allzeit geführt hat. Denn es ist groß, wenn wir unseren Begriffen gewachsen sind: aber es ist größer, wenn wir unsere Begriffe von uns werfen und uns selber gewachsen sind — als lebendige Beispiele für andre, für unsere Volksgenossen, für die ganze Nation in das Leben wirkend. Hier hat Hauptmann eingesetzt und die Weltanschauung in eine große Handlung gebracht, mit der das Germanentum einst in die Welt trat und sich bis heute als Rasse erhielt, ohne daß ihm die Vorstellungen anderer Völker die innere Kraft zu brechen vermochten — so sehr sie ihm auch zusetzten und es oft schon ganz zu verschwinden drohte. Noch Götz konnte von seiner letzten Stunde sagen, mit jenem Einschlag christlicher Resignation, die uns am schlimmsten bedrohte: „ich hoffte, sie würde sein wie mein Leben". Florian Geyers letzte Stunde, wie er zusammenbricht, aufrecht vom Bewußtsein eines inneren Walhall, ist wie sein Leben. Der ganze Unterschied von Achill, Jesus und Siegfried tut sich auf. Heute liegt die Antike zertrümmert und das Christentum sinkt dahin, nur das letzte Volk ragt aus der alten Welt noch stehend hinein in die neue: ist es nicht ein Zeichen für die Rolle, die es darin zu spielen haben wird, daß ihm an der Wende aus den Helden seiner Vergangenheit von einem Dichter Helden der Zukunft geformt werden?

Es könnte auffallen, daß gerade Hauptmann dieser Dichter ist, er, dem die Antike zwar nie, aber um so mehr das Christentum eine erlebte Gefahr gewesen. Doch es ist nur menschlich: zu unserem Besten kommen wir nun einmal stets von dessen Gegenteil her, zu unserem Werk von unserem Willen, zu unserem Ziel von unserer Sehnsucht, und so auch zu unserer Rettung von unserer Gefährdung. Ähnlich mag, ganz wie Nietzsche von seiner Ohnmacht in Übermacht umschlug, auch Hauptmann von seinem Christentum zum Deutschtum, von seinem Friedensdrang zum Heldendrama sich verkehrt haben.

Daß Hauptmann sich dabei das Christentum samt seinen schwächenden Folgen nur unterworfen, aber noch nicht vollständig aus sich ausgeschaltet hatte, zeigte er selbst. Wie es persönliche Erlebnisse gewesen waren, die ihn zu all seinen Dramen geführt, wuchs ihm auch aus dem, daß er zu dem „Florian Geyer" seine ganze Kraft zusammengerafft hatte und das äußere Ergebnis zunächst nur ein äußerer Mißerfolg sein sollte, alsbald wieder ein Drama: „Die versunkene Glocke" mit ihrem Leitmotiv:

Im Tale klingt sie, auf den Bergen nicht.

Und das war beinahe schon wieder die grämliche Ableugnung jenes fröhlichen:

Gott grüß' die Kunst!

Jedenfalls, der Florian Geyer in Hauptmann hat die „Versunkene Glocke" nicht geschrieben. Ein menschlich festerer Dichter, einer, in dem der Lebenskampf nicht als ein Bruch zurückgeblieben, hätte hohngelacht über die Bagatelle, daß ihm der Kunstpöbel ein Werk ablehnte, das er nicht verstand, und dessen Wert Hauptmann selbst doch am besten fühlen mußte — hätte zorngelacht auch darüber, daß dieser Kunstpöbel ein Teil von dem eigenen geliebten Volke gewesen, für das er das Werk geschaffen. Hauptmann aber, der unfestere, gewiß innerlich feinere Dichter, mußte leiden darunter: doch da es ein Leid war, das vor dem wahren Wert des Volkes nicht standhielt, mußte es auch als Dichtung ins Leere greifen — einzig hier, in der Menschenschwäche, aus der sie entstanden, erklärt sich die Kunstschwäche, zu der Hauptmann in der „Versunkenen Glocke" verblaßte; und wäre des Nickelmanns Böcklinhumor nicht darin, so würde sie als ein ganz und gar klägliches Glockenspiel klingen.

Im übrigen war's nur ein Rückfall, der sehr schnell vorüberging. An der Wende von Hauptmanns Leben stand nun einmal erzen der schwarze Ritter und wies mit dem Flammberg ins Leben, nicht mehr der Erzengel, der aus dem Paradiese vertrieb, sondern der Held, der in die Wirklichkeit führte — der neue Held, den Hauptmann uns und sich selber geschaffen.

Was folgte, war dieses ganze mächtige Dramenwerk, das nun von Jahr zu Jahr steigt und wächst: jedes einzelne darunter ein so reifes und restloses Meisterstück, wie es zuerst die „Weber" gewesen: gleichgültig, ob Hauptmann nun schlichte Heimattragödien gibt, wie den „Fuhrmann Henschel" und die „Rose Bernd", oder eine tiefe Künstlertragödie wie den „Michael Kramer", oder eine rein geistige Weltanschauungstragödie wie den „Armen Heinrich". Was folgte, war dieser lange, schwere Freskenzug der Zeit, durch den sein Drama uns führte und das nun dasteht, voll von derselben Fülle an Individuen, Charakteren und Typen, aber auch verkörperten Gefühls- und Gedankenwelten, die seither Shakespeare und nächst ihm vielleicht noch Molière, aber sonst kein Dramatiker mehr in gleichem Maße gehabt hat. Er selbst aber steht da als der Dichter, der dem Drama der Völker das Drama der Deutschen angereiht hat, ihm vor allem nach der Seite der Form, auf die es zunächst endlich ankam, und nicht nur nach der der Gesinnung, die wir ja schließlich immer schon hatten, szenische Allgemeingültigkeit gab, nationale Struktur, nationales Metrum, nationalen Stil.

Dabei half Hauptmann manches. Schon daß er so streng, fast eigensinnig bei der Gattung blieb, daß er der Form des Dramas so allzeit und unentwegt, beinahe so lange er schafft schon, die Künstlertreue gehalten hat, in jenem guten alten Handwerkersinne wieder, der scharf auf sich selbst achtet — schon das bewies den geborenen Dramatiker. Es wäre gewiß nicht unbedingt nötig gewesen, aber ein Dichter hat nun einmal bloß ein Leben in seine Kunst zu geben, und wenn ein Dramatiker auch zu anderen Formen greift, so muß wohl alles, was diesen zugute kommt, seinem Drama verloren gehen. Wieviel Bestes von Schiller und Hebbel war nicht in ihr reines Denken über das Drama übergeglitten! Und wie hatte sich nicht erst recht Goethe in seiner Lyrik, in seinem Roman, bis hin zu Privatbrief und Privatgespräch verschwenderisch ausgegeben! Hauptmann dagegen, der als Vision von der Welt nun einmal einzig die dramatische hatte, warf alles in sein Drama hinein, was ihm das Leben am Leben nur bot. Damit entsprach der großen und geschlossenen Zeit, die nötig war, um ein National-

drama entstehen zu lassen, ein Dichter, der geschlossen und restlos sein ganzes Leben an dieses Werk setzte. Formal hat ihn gerade das dann zu der unerhörten Stilbeherrschung geführt, über die er verfügt, geradeso, wie ihn inhaltlich sein Trieb, alles handlungsmäßig, jeden einzelnen Menschen sofort als Träger oder Glied zugehöriger Geschehnisse zu nehmen, in einer Weise bereichert hat, die grenzenlos ist, wie unser Leben selber. Ein Blut trieb ihn, das wie vom Volke heraus zur Kunst wollte: und schon deshalb, weil wir selber nichts anderes wollen, ist Hauptmann zugleich zu diesem reinen Ausdruck unseres Kulturdranges geworden.

Der Kampf der menschlichen mit den christlichen Elementen ist auch später Hauptmanns Inhalt geblieben. Nur ward dieser Kampf jetzt zu keinem Erwehren mehr dagegen, daß die christlichen Elemente als asketische Ideale die Selbstherrschaft ergreifen konnten. Er ward vielmehr ganz zu dem inneren Kampf, den wir alle führen: die christlichen Elemente einzubeziehen in unsere Art, in unsere Rasse, in unser Leben. Schwer hat nun einmal das Christentum in uns eingegriffen, unsere natürliche Entwicklung gekreuzt, geschädigt, wenn nicht geschändet. Aber was blieb uns übrig? Wir mußten uns mit ihm abfinden. Und so gesehen, da hat uns das Christentum dann zugleich auch, allerdings durch die Inzucht orientalischer Vorstellungen, die uns fremd waren, unerhört in die Tiefe geführt: so daß es heute gilt, da wir nun einmal Christen geworden sind, uns diese Tiefe zu bewahren, doch sie als Licht, nicht als Nacht mit dem Leben zu versöhnen, die christliche Weltanschauung in die germanische voll überzuleiten, aber uns stets von dieser, nicht von jener leiten zu lassen — denn diese ist die unseres Blutes und unserer Kraft, jene nur die unserer langsamen Anpassung und einstigen Abhängigkeit. Hauptmann tut es und vielleicht wird man ihn rein geistig einmal so sehen, daß er die letzte Abrechnung des Germanentums mit dem Christentum, unserer Stärke mit unserer Schwäche gewesen ist. Nicht umsonst geht er so tief hinein in unsere Vorzeit, dahin, wo die Verheißungen des neuen Glaubens zum ersten Male über die deutsche Wirklichkeitswelt hereinbrachen, wo sich in unseren Hirnen eine Hölle von Wahn und Zweifel

entzündete und der Orient wie eine Geißel über dem Nordland schwang – wo wir alle zu armen Heinrichen wurden und der Ritter, der das Kreuz nahm, nicht der Hebräer, den man ans Kreuz geschlagen, in Wahrheit Unser Gekreuzigter war. Hauptmann hat dies innere Drama geschaffen, das zum Faust, dem Nationaldrama unseres Willens, als das Unserer Seele getreten ist: aus seinem, aus unserem tiefsten Leiden wie aus den blutenden Wunden des ganzen Volkes ist der „Arme Heinrich" geflossen. Aber wir überwinden, wir überwinden in unserer Weltanschauung und wir überwinden in unserer Wirklichkeit. Nicht umsonst steht im Werke Hauptmanns ebenbürtig neben der großartigen Schöpfung des „Armen Heinrich" die verinnerlichte der „Rose Bernd", neben dem unheimlichen Phantomenkämpfer des Mittelalters ein innerlich aufrechter Lebenskrüppel der Jetztzeit, neben dem Grafen von der Aue der kleine, aber nicht minder seelengroße Buchbinder August Keil: auch er ist ein Held, und wer von uns kein Florian Geyer der Tat sein kann, der soll wenigstens ein August Keil der Gesinnung sein – daß wir's sein können, dafür ist Hauptmann, der beide geschaffen, die große Gewißheit.

Das wirkliche Schaffen, nicht nur der Wille und Ansatz, sondern das Werk und Gelingen ist dabei das Wesentliche: das andere wäre auch bloß ideologisch und würde der Menschheit, die Taten verlangt, sehr wenig helfen. Daß Hauptmann künstlerisch gelingt, was er menschlich will, ist das Entscheidende: die Rechtfertigung der tiefsten Weltanschauung mit der oft simpelsten Realität inhaltlich, und die Herausarbeitung zu runden Figuren, denen wir im Drama geradeso glauben können, wie im Leben, formlich. Eine der schwersten Schädigungen, die wir durch das Christentum erfuhren, war, daß es uns das Vertrauen zur Schöpfung, indem es uns ein moralisches gab, als vitales nahm: Hauptmann stellt dies Vertrauen wieder her, indem er die Schöpfung darstellt. Und wenn auch Hauptmann seinen „Michael Kramer" mit der Frage schließt:

> Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse. Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht. So hast du

gejauchzt! – Und was hast du gewußt? – Von irdischen Festen ist es nichts! – Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht und jenes ist es nicht, aber was . . .

und dann mit gen Himmel erhobenen Händen:

. . . was wird es wohl sein am Ende???

– die Antwort liegt doch in dem Werk, zu dem Hauptmann, zu dem wir durch Hauptmann uns fähig erwiesen. Es ist die Antwort, die unsere Kultur in dem Augenblick gibt, da sie Tat wird. In ihrem Schaffen liegt die Erlösung der Menschheit.

Aber vielleicht wird Hauptmann in seiner Kunst mit allem dem fertig, womit er im Leben nicht fertig wird? Gerade das wäre der größte Beweis für ihn und für uns. Ein menschlicher Rest bleibt immer, über den keine Weltanschauung und keine Lebenskraft hinwegbringen kann: er ist es geradezu, der, wenn der Mensch nicht zugrunde an ihm gehen soll, in sein Werk, in seine Kunst hineinkommen muß. So gibt denn dieser menschlichste Zug, nachdem er ihm erst den unkünstlerischsten gegeben, heute Hauptmanns Werk den persönlichsten, erlebtesten, erlittensten – größten. Denn was wäre wohl ein Kreuzestod für die Menschheit ohne Schmerzen? Kreuzigen müssen wir uns alle für die Menschheit lassen: doch ein Held ist, wer seinen Schmerzen noch die Kraft abringt, an die Menschheit, und besser in Werken als in Gebeten, zu denken. Hauptmanns Drama ist solch ein Heldengedanke an das Volk und gelten wird es, solange das Volk ein Heldenvolk bleibt. Im entscheidenden Augenblick ward es geschaffen, als Beispiel unseres Selbst auf dem Wege zu unserer Zukunft und eine erste Verbürgung, daß wir ihn auch gehen werden. Denn das Volk, das wir blieben, und das man hinter Hauptmann spürt, tief, schwer und in junger Gesundheit, und das Drama, das wir von Hauptmann bekamen, tief, schwer und in junger Gesundheit – ist es nicht beides dasselbe?!

Wedekind.

Der größte Beweis für die Kraft unſerer Zeit iſt vielleicht, daß ſie ſogar in ihren Verderbtheiten durchbricht und ſich ſelbſt dort noch als Kraft zu erhalten vermag. Was wäre der neue Menſch auch, wenn er ſich immer nur vor dem Geſicherten, Schönen, Guten zu behaupten vermöchte, aber ſofort verſagte, wenn das Gefährliche, Häßliche, Böſe an ihn herantritt! Wir haben auch das ja erlebt: wir haben geſehen, wie ihn die Probleme der Gegenwart zum Problematiker machten, wie ihn die Überwindung der Moral in die Enge und Irre trieb mit ſich und der Welt, wie er nicht mehr herausfand und weder in ſich die Stärke verſpürte noch außer ſich den Endzweck erkannte, die beide dazu gehört hätten, um ihn durch das Daſein entſchloſſen hindurchzuſchlagen — und wie er ſo zu einem armſeligen, ſchwächlichen, kläglichen Gegenwartsflüchtling ward. Das war dann der wirkliche Niedergang — nicht der Zeit, aber des Menſchen der Zeit, war der Augenblick, wo er Angſt vor ihr und ſich ſelber bekam, wo er am liebſten den Erdſtaub von ſich geſchüttelt und mit Himmelsflügeln in alle Lüfte geflogen wäre: wo er als Künſtler das einzige Heil nur noch in Vergangenheitsidealen oder Sehnſuchtsſphären ſah, in den Weihen der katholiſchen Kirche, in der Magie orientaliſcher Kulte, in dem Stilismus präraphaelitiſcher Linienſchwelgerei. Huysmans, Sar Peladan und Maeterlinck in Frankreich, Burne Jones, Aubrey Beardsley und Oscar Wilde

in England, Stefan George und Melchior Lechter bei uns, obwohl die Deutschen wenigstens in der Gotik ihres eigenen Volkes wurzelten, ein Wiener wie Hofmannsthal ferner, mit seiner verblaßten Barocktradition: das waren die wahrhaft Degenerierten der Epoche, die, welche sich von der eigentlichen und führenden Generation selbst wieder abstießen, Fremdlinge im Leben, Sonderlinge, wenn nicht komische Figuren in der Gegenwart, auf jeden Fall Berechtigungslose in der modernen Zivilisation. Doch auch die Ideologen gehörten zu ihnen, die, denen ihre Epoche zwar klar war, denen sie sich aber immer wieder soziologisch-utopisch oder ästhetisch-utopisch verhüllte, und die nun vor lauter dritten Reichen, die sie sich aus unserer Zeit heraus zu erträumen versuchten, in dieser selbst gründlich ins Schwanken gerieten. Nietzsche sogar, auf seine Lebensfestigkeit und Gegenwartsnähe geprüft, wie wird er alsdann nicht zum prometheischen Paria und sein ganzer Übermensch zu einem Eingeständnis der Schwäche des Menschen — von dem langen traurigen Zuge seiner Jünger, die, statt Praktiker des Diesseits zu sein, Priester des Jenseits waren, gar nicht zu reden.

Da war es denn doch schon erfreulicher und zum mindesten ein Zeichen seiner unverlorenen Kraft, wenn der Problematiker, statt sich als unverstandener Heros seiner Probleme zu gerieren und sie höchstens in Marasmusanalysen zu zerwühlen, mit Brutalität einfach das fixe Ideengerank durchhieb und sich mit resoluter Energie schlächtermäßig hinausstellte in die Wirklichkeit, aus dem Eigenleben in das Allgemeinleben, aus dem Labyrinth in die Zivilisation: wenn er zu seiner lähmenden Skepsis den aufreizenden Stich ins Frivole bekam und sich mit dem über das Dasein, statt in seinen Unbegreiflichkeiten unterzugehen, tatsächlich hinwegbrachte. Vielen ist es nicht gelungen. Im Leben selber, in dem man die Dinge rauh nehmen konnte, als unvermeidliche Begleiterscheinungen des Kampfes um das Dasein, mag es Unzähligen gelungen sein. Aber in der Dichtung, in der man auch dann noch die Dinge feiner nahm, zarter, seelischer, selbst, wenn es die allerkörperlichsten, wüstesten, wildesten waren, gelang es vielleicht sogar nur einem Einzigen: Frank Wedekind —

diesem leibhaftigen Satyrspiel zu allem modernen Leben und Schaffen.

Er ist ganz der Typ des modernen Problematikers, der zum modernen Ironiker geworden ist. Auch seine Lebensanschauung ist gewiß noch ein Bankrott, aber er ist doch wenigstens ein mit eigenem Blut und eigenem Leid auf der Erde redlich verdienter. Man fühlt sofort, seine Lebensanschauung hat Berechtigung, sie ist schmerzlich erlebt, grausam erkauft: Prostitution des Heiligsten, das der Mensch hat, seiner Seele, vor dem Unheiligsten, das es manchmal für ihn geben kann, dem Leben — das war der Preis. Nun aber, nachdem er durchgehalten hat, darf Wedekind seine Lebensweisheiten, die von jedem anderen aus ideologische Faseleien wären, als allerrationellste Gewißheiten laut verkünden. Desillusioniert sind sie, aber sie blenden ihn selbst nicht, sondern machen ihn, statt nachsichtig wie manchen müden Verzichter, doppelt scharf- und vorsichtig, wie den gewitztesten und geriebensten Lebenskenner. Und vor allem, sie sind nicht negativ, sondern sogar sehr positiv, sie verneinen nicht mehr ängstlich und aus Stimmung, sondern bejahen frech und mit Bewußtsein. Wedekind ist unter uns wie einer, der beständig sagt: sei ruhig, liebe Menschheit, das Dasein läßt sich auch sehr schön dann noch führen, wenn man zwar seinen moralischen, aber wenn man nur nicht seinen vitalen Knaks von ihm weg hat. Das ist zum mindesten konsequent: gerade von einer Menschheit aus, die sich selber als unfrei zu erkennen vermeinte!!! Bis dahin ist diese Konsequenz immer nur theoretisch-lyrisch gezogen worden: Wedekind zieht sie zum ersten Male praktisch-dramatisch und schenkt der Menschheit damit wieder ihre Freiheit zurück, wenn auch nur als cynische Macht über das Leben — und wär's die brutale ihrer Muskeln. Aber immerhin, es ist Macht über das Leben und nicht Ohnmacht vor dem Leben — und darauf kam es zunächst einmal an. Wedekind selbst jedoch, der sie gegeben, steht nun mit all seiner herkulischen Amoral, robusten Lasziviät da, als eine sehr gesunde, weil eben lebenszähe, nicht unterkriegbare Erscheinung — eine viel gesundere wie mancher edle, aber auch sehr gedankenzahme und tatenschwache Dichter mit der großen pathetischen Phrase

und dem mehr oder weniger unerprobten Heldentum seiner schönen Geste.

Dabei hat Wedekind an Schicksalen gar nichts anders bedroht, als was seiner ganzen Generation so gefährlich ward. Die Seelennot der Kindheit mit ihren Plagen von falscher Pädagogik und jungen Lebenskonflikten. Die Dämonie des Geschlechtes oder das Weib. Der Kampf ums Dasein oder der Mann. Das sind die drei Themen seiner drei entschlossensten Dramen: „Frühlings Erwachen", „Erdgeist" und „Marquis von Keith". Aber sie genügen auch gerade, wenn ein Mensch, der sie ursprünglich ernst und tief nimmt, nur tüchtig von ihnen durch und durch geschüttelt wird, um aus ihm auch als Tragikomiker noch einen großen Dichter zu machen — und auf dem menschlichen Grunde liegt bei Wedekind immer der Ernst und die Tiefe!

Sein blutiger Materialismus erscheint geradezu als einer, der von einem hellsten Idealismus in sein Gegenteil umgeschlagen. Es ist oft, als ob nur die ehemalige Unerreichbarkeit von Lebensidealen zu seinen jetzigen Lebensironisierungen geführt habe. Es ist oft, als sei eine reine Entwicklungslinie allzu früh abgebrochen, damals, als das Leben dazwischenkam, so daß dann die getrübte und angekränkelte, die noch blieb, als sie sich immerhin noch lebensfähig erwies, das Fragment mit Putz und Flitter zu einem Ganzen wieder herausstaffieren mußte. Daher dann ein Gefühl der Halbheit und Schwächung, über das einzig die brutale Force hinwegtäuschen kann, mit der Wedekind sich selbst anulkt, den Menschen anulkt, der all das erdulden muß, und mit sich die Menschheit, der es nicht besser ergeht.

Am stärksten spürt man diese Brutalität, die nichts als übertünchte Sentimentalität ist, im „Frühlings Erwachen". Sicherlich ist diese Kindertragödie in einer Zeit entstanden, in der der Dichter schon den Ernst und das Noch-etwas-ernst-nehmen-können verloren hatte: gerade mochte er über die Grenze hinausgekommen sein, hinter ihm lag, was schon beinahe nicht mehr menschlich-ertragbar gewesen, doch jetzt war er glücklich hinüber und auf der andern Seite, war dort angelangt, wo man erkennt, daß sich mit Zynismus alles ertragen läßt. Aber gerade deshalb ist

es, wenn er auf Kinderleiden zu sprechen kommt, als ob er an Wunden rühre, die eben erst in ihm selber vernarbten, wehe Erinnerung, kranke Sehnsucht zittert vorüber, und über dem Ganzen liegt dann ein Unsagbares, wie Spinnweb so fein, daß manche Szene, in der mit plumpen Menschenhänden daran gerührt wird, fast körperlich wehtut.

Sonst freilich ist auch im „Frühlingserwachen" schon der Standpunkt festgelegt oder doch vorbereitet, der für den späteren Wedekind der maßgebende sein sollte. An manchen Stellen, am Grabe der kleinen Heldin und in den Monologen der Gymnasiasten, aber auch in manchen Wendungen, die er den Eltern gibt, steht man vor den erschütterndsten Tragödien. Nur was darum steht, das ganze Milieu, der ganze Ton des Dramas ist bereits auf die ungeheuerliche Posse gebracht, die das Dasein in ein Höllengelächter auflöst. Wedekind als Mensch ist spürbar schon da angelangt, wo er sein wüstes Je m'en fiche vor und hinter das Zusammenleben setzt, das die Menschen da auf dieser Erde vollführen:

Das Leben ist von einer ungeahnten Gemeinheit

läßt er seinen sechzehnjährigen Helden einmal ahnungsvoll sagen. Und wenn man nimmt, daß dies die Erkenntnis war, die einem werdenden Dichter von seiner Jugend beigebracht wurde, so ist wohl klar, daß es nur Zweierlei für ihn geben konnte: an der Gemeinheit zugrunde zu gehen oder die Gemeinheit noch zu übertrumpfen.

Wedekind hat das letztere vorgezogen: seine Kokottentragikomödie „Lulu" und seine Hochstaplertragikomödie „Marquis von Keith", beide amoralisch wie vital einander durchaus gleichwert, bewiesen es:

Das Leben ist eine Rutschbahn,

sagt grinsend der Marquis von Keith an der Leiche seiner Frau, legt den Revolver beiseite und steckt dafür lieber die zehntausend Mark ein — es war die Antwort auf jenes Philosophem des Sechzehnjährigen.

Und wer noch einen Zweifel hat, daß es nur ein aller-

persönlichster Zug war, der Wedekind vom scheuesten Sentiment zur höhnischen Farce führte, der lese seine Gedichte durch und vergleiche, wie derselbe Mensch, der so an seine Jugend zurückzudenken vermag:

O, ihr Tage meiner Kindheit,
Nun dahin auf immerdar,
Da die Seele noch in Blindheit,
Noch voll Licht das Auge war,

schließlich dahin geführt wurde, daß er zynisch das Zynischste besang, Hundeliebe selber sogar, sich kaltblütig in Zuhälterphantasien herumtrieb und in manchem schönen Schauergedicht Räuber und Mörder glorifizierte — denn es gehört schon eine gehörige Mitgenommenheit bis auf Nerv und Knochen dazu, um zu einer Vision fähig zu sein, wie:

Lächelnd raucht er die Zigarre
Zum Entstehen der Totenstarre.

So klafft eine ganze Welt zwischen dem, wovon er in das Leben einst auszog, und dem, wohin das Leben ihn führte, eine Welt, beinahe so groß, wie die zwischen Geburt und Tod und auf jeden Fall auch bei ihm wieder die ganze der Schmerzen — nur, daß er endlich einmal die persönliche Unverwüstlichkeit und den rettenden Humor hatte, um bei Lebzeiten mit einem Saltomortale darüber zu springen.

Der Humor war dabei künstlerisch das Wesentliche: einen eigentlich modernen Humor haben wir überhaupt erst mit Wedekind bekommen. Es ist nicht der wesentlich deutsche, immer gemütvolle Humor, wie ihn selbst Scheerbart noch hatte, sondern ein Menschheitsgelächter, das über unsere ganze Zivilisation wie mit Clownsprüngen weghopst. Sollte man ihn national begrenzen, so könnte man höchstens sagen, daß er etwas Blutig-Deutsch-amerikanisches hat, aber doch nur, weil die Amerikaner einen ähnlichen, nur lange nicht so abgründigen, schauerlichen Humor von sich aus tatsächlich entwickelt haben. Daher sind denn auch nur die exzentrischen Formen verwandte, Wedekinds Humor sonst

jedoch durchaus international frei und nur an ihn selber, als seinen Schöpfer, gebunden.

Hätte Wedekind diesen Humor nicht, so würde er wohl zu einer Erscheinung wie etwa Rops, wenn nicht Wiertz, geworden sein und das Grausige nur um des Grausigen willen geschildert haben. So aber hatte er eine Kraft, die ihn Gefallen finden ließ, die ihm einen wirklichen Genuß daraus bereitete, Leben und Menschheit sich in ihren Verzerrungen winden zu sehen. Bekenntniskunst ist sein Schaffen trotzdem geblieben, sie gibt ihm den kuriosen Zug, den es hat, aber gleichzeitig ward sie ihm auch zu einer Darstellkunst — einfach weil es ihm Freude bereitete, ihm, der immer weniger den Genuß um des Daseins willen und immer mehr das Dasein um seiner Genüsse willen liebte, all diese veitstanzartigen Lustigkeiten, dieses ganze Lebensvariété im Bilde festzuhalten.

Schon deshalb ist Wedekinds Form, diejenige, für die er wie geschaffen, durchaus das Drama: dort kann er sich am ungehemmtesten austollen — und dort ist er denn auch mehr als menschlich interessant, ist er künstlerisch bedeutend geworden. In seiner Lyrik bleibt er noch zu befangen in dem Gedichttyp, wie ihn Heinrich Heine geschaffen, und nach der Seite des Grotesk-Couplets hat er ihn modern höchstens erweitert. Aber in seinem Drama, auf das eine solche Art, das Leben in Bewegung zu sehen, mit Unbedingtheit verwies, hat er sich eine Form gefunden, die geradeso neu war, wie er sich, als eine durchaus neue Erscheinung, restlos in ihr ausdrücken konnte.

Der Prozeß an sich war wohl ziemlich einfach: wie für Wedekind selbst das Leben sehr bald keine Bühne mehr bedeutete, auf der sich Tragik und Komik wechselseitig ergänzten, sondern nur eine einzige Tragikomik in irrsinnigem Kreis sich herumdrehte, wurde ihm auch das Drama, in das er dies Leben nun zu bringen unternahm, zu einer einzigen Tollhausszene. Bedingungslos grotesk steht auf seinem Theater alles gegeneinander: Welt und Weltanschauungen, Gefühle und Gedanken, Tiefstes und Seichtestes, Schönstes und Häßlichstes. In rasendem Fluge durchschwirren Elend und Glück, Gott, Ewigkeit, Weiber, falsche Wechsel und

Sekt die Luft. Stets ist ihm sein Theater nur das, was ihm das Leben scheint: ein Gaukelspiel, für das die Welt nur aus Garderobe, Kulisse und einem dupierten Publikum besteht. Selbst seine Psychologie, so scharf und das Letzte bloßlegend sie ist, weiß äußerlich nur von individualisierten Marionetten, die über nichts als die eigenen automatischen Bewegungen und angemalten Couleurnuancen verfügen: mit Watte und Schminke ist ihre Plastik erreicht, und man sieht sogar den Draht noch, an dem sie tanzen. Die Fatalität aber liegt dann freilich nicht in dieser Automatik, sondern in der brutalen Willensentfesselung, mit der plötzlich ein Mensch seine eigene Gebundenheit löst und den ganzen Konflikt auseinanderknallt: am liebsten mit einem Revolverschuß.

Es ist Wedekinds Stil: die Einheit von Kunst und Mensch. Vielleicht, daß das Evolutionistisch-Experimentierende an ihm das Wichtigste ist, daß man in ihm dereinst nur einen Vorbereitungsstil sehen wird, der vor allem der Entwickelung des Dramas überhaupt zugute kommt. Nicht grundlos erinnert er mit seiner extravaganten Psychologie, der scheinbar wirren Anordnung der Szenen, den abstrusen Spracheffekten des Dialogs, zumal, wenn man noch die Wahl seiner triefenden Stoffe hinzunimmt, so ungemein an das altenglische Drama. So wie so schon hat Wedekinds Drama einen anarchistischen Zug, der instinktiv ins Große will: wie aber müßte es erst wirken, wenn es in die Hand eines Dichters käme, den das Leben nicht von seinem Besten *weg*, sondern zu seinem Besten *hin* erzog!

Aber auch das ist bereits wertvoll, daß in dem Augenblick, da wir mit dem naturalistischen Drama Hauptmanns unseren Nationaltyp bekamen, überhaupt ein Dichter erstand, der vom absolut entgegengesetzten Standpunkt aus operierte. Dabei widersprechen sich Hauptmann und Wedekind nicht: ihre Formen ergänzen sich nur und würden sich sehr wohl gegenseitig bereichern können. Hauptmann gibt die Wirklichkeit: Wedekind auch, nur in ihrer Verkürzung. Hauptmanns Stil ist ein ungeheurer Ehrlichkeitsstil, dem auch das Geringste in der Schöpfung zu heilig scheint, um es zu übersehen. Wedekinds Stil ist dagegen ein nackter Tatsachenstil, der sich nicht scheut, kaltblütig alles Nebensächliche

wegzulaſſen: ein Mord, ein Ehebruch, moritatenhaft nebeneinander geſtellt — das genügt ihm und verhindert nur zu oft, daß aus ſeinen Figuren Typen werden. Hinter Hauptmann ſteht ein großes tragiſches Ethos und ſchon deshalb geht die Weiterentwicklung des ernſten Dramas zweifellos über ihn: nur rein formal könnte es durch die Einführung von Verkürzungen im Sinne Wedekinds beeinflußt werden. Aber Wedekind iſt unſer eigentlicher Komödiendichter: er hat die Tatſachenwelt rings um ihn her in denſelben Irrſinn einer Phantaſtik aufgelöſt, die ſeit Ariſtophanes keiner, nicht Molière und nicht Beaumarchais, wieder beſeſſen. Hätte Wedekind auch das große komiſche Ethos des Ariſtophanes — er wäre wie dieſer, denn von Ariſtophanes' grandioſiſcher Art iſt ſchon ſein infernaliſcher Witz. Freilich, daß Wedekinds Komödie ſo hoch nicht reicht, beweiſt es nicht zugleich, daß wir einen Ariſtophanes noch gar nicht nötig hätten. Ein Ariſtophanes erſteht einem Volke immer nur in dem Augenblicke allerhöchſter Gefahr — mag ſie nun von außen oder von innen kommen. Das deutſche Volk hat heute gewiß ſeine Gegenſätze, aber ſie ſcheinen in dieſer aufſteigenden Zeit noch nicht einmal wert zu ſein, um ſie ernſt genug zu einer Komödie großen Stiles zu nehmen: höhniſche Poſſen im T. T. Heine-Stile genügen für uns. Und ich glaube, wir können beruhigt ſein: ſollte einmal der Augenblick kommen, daß die Gegenſätze furchtbar und drohend werden, ſo werden auch wir ſchon in uns jenes große komiſche Ethos finden, um unſeren Ariſtophanes entwickeln zu können. Den Weg, auf dem er uns nahen könnte, hat Wedekind bereits angezeigt: und gelten würde es dann, ſeine amoraliſchen Formen mit jenem höchſten moraliſchen Inhalt anzufüllen, deſſen eine Nation einzig in der entſcheidenden Stunde der äußerſten Notwehr künſtleriſch fähig iſt.

Die Menschen.

Umland.

Munch.

Der Norweger ist der germanischen Urheimat näher geblieben als der Deutsche – räumlich und geistig. Dort, im äußersten Norden Europas, wo die Meere eisiger, die Berge höher, die Menschen seltener werden, sieht man noch heute Wesen leben und wohnen, die von unseren nordischen Ahnen selbst abzustammen scheinen. Jahrtausende liegen dazwischen, aber es ist, wie wenn es ein Tag gewesen, so gering waren die Berührungen, in die diese entlegenen Sippen mit der Entwicklung der übrigen Menschheit gerieten. Wohl ging die Völkerwanderung mit ihren Massenverschiebungen auch von Skandinavien aus: aber sie ging nicht über Skandinavien hinweg, und das Land selbst behielt seine Ruhe und Reinheit – freilich ohne damit den Anstoß zu empfangen, den das Abenteuer und die Kreuzung mit anderen Rassen gibt, aber auch ohne die Gefahr zu laufen, die die Begegnung mit fremden Kulturen gleichzeitig birgt. Ein Bauernvolk waren und ein Bauernvolk blieben die Norweger, das kindlich, heldisch und fest auf derselben Stelle saß, die Väter und Vorväter schon hinterlassen. Faßte die Söhne noch einmal der Wikingdrang in die Ferne, so rollten sie vielleicht ihre Schiffe hinaus, aber fast kundelos verschlang sie das Meer. Der Stamm selber dagegen erhielt sich von Geschlecht zu Geschlecht, zäh und derb, starkknochig und hartnackig, unverändert und unveränderungssüchtig, geradesowenig geneigt, sich hereinzuholen, was da draußen war, wie anzunehmen,

was ihm von außen etwa gebracht wurde. Germanisch blieb die Verfassung, gegründet auf Rechts- und Freiheitsbewußtsein, germanisch blieb Sitte, Sinnesart und Lebensführung, mit ihrer Lust an Streit und Spiel, an Trank und Lied, germanisch vor allem die Weltanschauung, die Mensch und All nicht auflöste in ein kleines rationalistisches, sondern ein großes phantastisches Weltbegreifen.

Spät ließ man denn auch erst das Christentum ein: noch bis ins zwölfte Jahrhundert haben auf skandinavischem Boden die Tempel der alten Germanengötter gestanden, haben die ewiggrünenden heiligen Bäume geblüht, sind die nie versiegenden heiligen Opferquellen geflossen. Und als man dann endlich doch zustimmte, den alten heidnischen Glauben mit der neuen apostolischen Lehre zu vertauschen, da geschah es nicht leichtherzig und oberflächlich, so wie man ein Kleid wechselt, sondern in tiefer, ernster, schwerer Einarbeitung, die jeden einzelnen anging und das ganze Volk bis in die Volkskraft durchdrang. Die Skandinaven wurden Christen und blieben doch die Naturmenschen, die sie von Alters gewesen waren: zu dem innerlichen Menschentum, das sie schon immer gehabt, erkannten sie jetzt eine neue innerliche Offenbarungsform — das war der ganze Unterschied. Und ebenso tief, so ernst, so schwer nahm man später die Aufklärung an, als im Laufe des acht- und neunzehnten Jahrhunderts der Norden auch mit ihr in Berührung kam: auch sie ward kein Anlaß, allen früheren Vorstellungen und Überzeugungen die Treue zu brechen, sondern nur um mit den Methoden, die man kennen lernte, die Welt der Erscheinungen nachzuprüfen. Wiederum geschah es, daß der Mensch selber kein anderer ward: nach wie vor floß ihm das Blut in denselben Bahnen, das Tempo blieb, der Charakter blieb, etwas langsam und schwerfällig vielleicht, aber echt und verläßlich.

Daß ein solches Volk wertvoll werden mußte auch für die Menschheit, in dem Augenblick, in dem es sich entschloß, nicht nur aufzunehmen von ihr, sondern ihr auch wiederzugeben, teilzunehmen an ihr, mitzuarbeiten für sie, ist ohne weiteres klar. Diese übrige Menschheit hatte in zweitausendjährigem Kampfe einen ungeheueren Kräfteverbrauch erlitten: hochwillkommen mußte es ihr sein, wenn ihr aus ihrem eigenen Stamme heraus eine

unvermutete Kräftezufuhr erwuchs. Irgendwie politisch konnte Skandinavien natürlich nicht eintreten: dazu fehlten die geographischen und namentlich die numerischen Vorbedingungen. Aber allgemein geistig, künstlerisch, kulturell konnte es einspringen: und das hat es denn auch nicht unterlassen. Wohl wurde die Hauptarbeit an unserer allgemeinen Kulturbewegung auf dem Kontinent geleistet, und dort wiederum von den großen Völkern: doch wiederholt haben wir es erlebt, daß wir zu Punkten gelangten, über die wir selbst nicht hinauskommen konnten, daß es uns wohl gelang, Probleme aufzuwerfen, aber nicht, sie selbst auch zu lösen — und daß dann plötzlich Männer aus dem Norden herabstiegen und mit einem Schlage den Knoten durchhieben. Wir besaßen oft den nötigen Abstand zu den Dingen nicht mehr, die wir selber geschaffen: jene dagegen hatten ihn und mit ihm den nötigen Scharfblick, sie trugen das Maß ihrer eigenen Welt in sich und während sie es an die unsere anlegten, erkannten sie mühelos, nur aus ihrer Unbefangenheit heraus, wo das Richtige lag. Ibsen ist das erste bedeutende Beispiel: Die moderne Gesellschaft war bei uns entstanden, hatte bei uns ihre entscheidenden Formen angenommen, aber wozu wir selbst uns zunächst unfähig erwiesen, das gelang diesem klugen Zaubermeister in den dreißig Jahren, die er als Gast bei uns weilte: der modernen Gesellschaft auf den Grund zu sehen, das Geratene vom Mißratenen, das Starke vom Schwachen, das Gute vom Bösen, künstlerisch das Wesentliche vom Unwesentlichen scharf zu unterscheiden und daraus mit Knappheit und Folgerichtigkeit ein modernes Gesellschaftsdrama zu bilden. Dabei ging Ibsen noch kritisch, nicht eigentlich schöpferisch vor, er führte seine Aufgabe mit vorwiegend kosmopolitischen, vorwiegend europäischen Mitteln durch, solchen, die er dem Kontinent erst entnahm und die wir selbst nur nicht zu gebrauchen verstanden. Ganz anders mußte das Verhältnis von Skandinavien und uns erst werden, wenn ein Skandinave seine nordische Traditionskraft, seine nordische Rassigkeit, mit all dem mythischen Urfeuer, das darin seit Jahrtausenden brannte, in das moderne Leben warf und aus diesem Hexenkessel sodann, in dem Säfte, die wir selber längst schon verloren, zusammen mit denen

brauten, die wir soeben als die letzten geschaffen, künstlerische Gebilde vor uns beschwor. Das Beispiel dafür ist Munch, der Norweg, der auch wirklich als Norweg zu uns kam, nicht mehr mit einer Gesellschaftsauffassung an uns sich wendend, und allem, was notwendig zeitlich an ihr ist, sondern mit einer Menschheitsanschauung, und allem, was sie an Ewigem enthält — so das Ewige seines Volkes mit dem des unseren unterirdisch verbindend.

Munch ist Maler — und wo die moderne Malerei stockt, wissen wir alle. Unsere Zeit absorbiert ihre eigentlich geistigen Menschen, ihre eigentlich großen Männer nicht mehr in ihr, sondern in der Philosophie und Musik, in der Ethik und Dichtung. Dabei haben wir eine moderne Malerei: der Naturalismus hat uns wieder wahrheitsgemäß sehen und der Impressionismus wieder malen gelehrt und uns so eine Primitivität gegeben, keine künstliche, wie das die Nazarener und Prärafaeliten getan, sondern eine natürliche, voll von Voraussetzungen für eine Entwicklung, wie wir sie seit Jahrhunderten nicht mehr gehabt. Aber eben hier geschieht das Eigentümliche: wir kommen nur an die Dinge heran, wir dringen nicht in sie hinein. Stofflich zeigt sich das darin, daß der Impressionismus an das Portrait und die Landschaft gebunden, technisch, daß er sich formaler Selbstzweck geblieben ist: nicht das moderne Leben, da, wo es seine Tiefe, da, wo es seinen Sinn hat, sondern die moderne Technik als solche wird gemalt, und jeder Oberflächengegenstand ist gerade gut genug, um als Objekt für das Experiment zu dienen. Darin steckt fraglos sinnliche Gesundheit, man braucht bloß an die Freude, an den Jubel über das Licht, als den Stoff und gleichzeitig das Mittel ihrer Technik, zu denken, von dem die Bilder französischer Impressionisten, von dem Lyrismus Monets bis zu dem Luminismus Signacs, so voll sind. Nur äußert sich diese sinnliche Gesundheit vorläufig als eine geistige Armut, die so weit geht, daß diejenigen Bilder, die die vorzüglichsten technischen Qualitäten aufweisen, etwa die Seurats, in demselben Grade auch die unerträglich stumpfsinnigsten sind. Teilweise mag die Erscheinung ihren Grund darin haben, daß der Impressionismus ersichtlich auf eine dekorative Epoche vorausweist und zunächst die architektonischen Möglichkeiten einfach noch nicht vor-

handen sind, unter denen er sich voll ausleben könnte: aber auch das kann nicht dafür entschädigen, daß man sich inzwischen die Ziele so überaus eng und klein steckt — der Grund hierfür liegt schon einzig und allein an den betreffenden Persönlichkeiten. Wer irgendwie eine persönlichere Stellung zu den Dingen besaß, hat sich denn auch von der impressionistischen Analyse, trotzdem sie das technisch Vollkommenste ist, was wir heute haben, abgewandt und in irgendwelchen Ableitungen, Übertragungen, Erweiterungen die Rettung gesucht: Gauguin fand sie in einem exotischen Naturmenschenstil, Zuloaga in seinem rassigen Elan, Segantini in der landschaftlichen Synthese. Nur kam man damit noch immer nicht dem eigentlichen modernen Leben bei: Degas und Toulouse Lautrec sind die einzigen, der eine mit einer exquisit-mondainen, der andere mit einer wüst-grotesken Geste, die auch zu ihm, ihrem Lebensmilieu, ihre künstlerische Stellung nahmen — aber auch sie vermochten es nur unter Aufgabe der eigentlich bildmäßigen Erfassung und durch Anlehnung an einen mehr karikaturistischen Ausschnitt. Hier, in dieser Lücke, hat erst Munch eingesetzt und ein Stück Zukunft hell gemacht, hell von der Helle nordischer Nächte, die er in das Dunkel der Menschheit trug, indem er die impressionistische Analyse ersetzte durch die impressionistische Vision.

Dazu gehörte Phantastik: und gerade Phantastik besaßen die romanischen Völker nicht mehr, die in allem übrigen die moderne Malerei bis zu ihren äußersten Entwicklungspunkten hinführen mochten. Namentlich die Franzosen hatten ihre Phantastik schon längst, schon an der Grenzscheide von Rabelais zu Montaigne verloren und gegen Skepsis eingetauscht — skeptisch war daher auch jetzt wieder ihre Kunst, froh über alles, was sachlich, dinglich, wirklich war, und dazu gehörte ja auch die erkannte und obendrein wissenschaftlich bewiesene Luft, aber mißtrauisch, wenn nicht überhaupt unempfänglich gegen alles, was untergründig, unwesenhaft, geheimnisvoll war. Anders verhielt es sich mit den germanischen Völkern: noch immer ist es germanisch, das innere Auge für das innere Sein zu haben, die Schöpfung nicht kritisch zu verstehen, sondern sie eben phantastisch zu fühlen — und nirgendwo hatte sich diese Kraft stärker erhalten als da, wo sich auch das Ger-

manentum am stärksten erhielt, als im Norden, in Skandinavien. Gerade hier, in der Phantastik als dem unwillkürlichen Ausbruch einer künstlerischen Weltanschauung des Volkes, hatten die Jahrtausende kaum einen Unterschied gemacht. Einst nahmen die Gebirge Göttergesichte an, in Felskuppen sah man das mächtige Haupt Wodans, Gletschermassen wandelten als Eisriesen herab, und aus der Frühlingsflur löste sich die sonnengoldige Freia. Jetzt, in christlicher Zeit, war dieser Zug, die Schöpfung mit körperhaften Wesen zu füllen, vielleicht minder epischer und dafür lyrisch-romantischer geworden, aber verloren war er nicht gegangen: das Haus, glaubte man, war mit unsichtbaren und doch figürlichen Wesen erfüllt, allenthalben trieben Gespenster, holde und unholde, ihr Wesen, Hexen, Zwerge und Trollde bevölkerten das Land, rings durch die Nacht heulte der Blutwolf, und draußen aus der Flut hob sich die Meerschlange. So ward hier, während andere Völker schon längst ihrer mythologischen Epoche entwachsen waren, die Welt, in Märchen befangen, in Sagen verstrickt, noch immer zum Mythos.

An all das muß man denken, wenn man vor Munch steht. Er hat keine Mythologie opernhaft erläutert, wie es ein englischer Stilist tun könnte, den zur Abwechslung einmal nicht der Dante- sondern der Artuskreis reizte, er hat sie auch nicht allegorisch versinnbildet, wie es Klinger, er hat sie noch nicht einmal organisch wieder belebt, wie es Böcklin getan – und doch tauchen bei ihm überall aus dem Untergrunde dunkle Mächte empor, geheimnisvolle Kräfte, Winke aus dem All, Gesichte aus dem Jenseits, Zeugen einer Zwischenwelt, die alle nur erklärbar sind aus einer Mystik, die einem Volke schon Jahrhunderte lang im Blute gelegen.

Stofflich hat sich Munch sogar ausschließlich auf das moderne, realistische, manchmal geradezu allereuropäischste Leben bezogen: Wohnungsinterieurs, Armeleutszimmer und Krankenstuben, Fabrikgebäude, Straßenfluchten und Cafészenen sind meist, nur auf das Thema angesehen, seine Bilder – und doch hat er überall die gewöhnliche Außenstimmung zu einer ungewöhnlichen, seltsamen, geheimnisvollen Innenstimmung umgewandelt, hat er

aus dem nackten, rohen, plumpen Sein einen tieferen, ewigeren, bedeutungsvolleren Sinn hervorgezwungen, hat er aus der Materie, gleichsam von innen, von daher, wo sie mit dem Chaos verbunden ist, das eingeborene Symbol steinern und gewaltig hervorgepreßt. Diese Kraft aber, die hier in seiner Hand lag, das war keine andere als die, welche von dem vererbten Drang kam, die Welt nicht zu nehmen wie sie ist, sondern als ein metaphysisches Phänomen, das nur seine Ausstrahlung, seine Verdichtung, seine Verkörperung in einem physischen hat und sich dort mit Gestalten und Schicksalen bevölkert – das war die urgermanische Weltanschauung, die das Sein nicht als Sein nimmt, sondern als ein verhülltes Werden, ein Wachsen des Weltraums, eine Selbstoffenbarung der Schöpfung, von all dem die Erscheinungen, die wir mit unserem Menschenauge wahrnehmen, nichts sind als Schatten, Bilder und Gleichnisse.

Die letzte große Synthese dieser Weltanschauung mit der Malerei war Böcklin gewesen: aber wenn bei Böcklin all die phantastischen Gebilde, in denen er die Welt zum zweiten Male sah, aus der Natur wuchsen, wenn sie aus der Landschaft stiegen, in einem Dionysiertum, in dem noch ein Einschlag der Antike sich zeigte, über die Erde gingen und dann zur Landschaft wieder zurückkehrten, so treten bei Munch die Formen, in die er seine Visionen kleidet, unmittelbar aus der Seele selber hervor. Schon deshalb – denn die Seele ist überall, wo ein Künstler sie sieht – schon deshalb konnte Munch sich stofflich an die Formen des Alltags anlehnen, die seine Bilder von ihrer Oberfläche aus in nichts von denen eines Naturalisten unterscheiden, es sei denn eben durch eine gewisse Sehweise, die so oft an Munch Wahnsinn geschienen hat. In Wirklichkeit freilich ragt gerade in diesem Wahnsinn nur die Welt des Übersinnlichen in die des Sinnlichen hinein. Eine Landschaft erhellt sich glühend von innen und wir sehen in die Schöpfung. Oder ein Mensch löst sich einsam von seinem Geschlechte und wir erkennen die Menschheit – das ist Munch, und was er damit schafft, das ist, nur aus der Offenbarung heraus, in der er das Sein schaut, eine neue Lebensmythologie, sei es in der Vorstimmung, die erst bis an ihre Schwelle führt, sei es schon in

Gestalten, die sie körperlich annimmt. Böcklins Kunst lebte noch ganz in der überlieferten Mythologie, sie war olympisch-eklektisch, und ihre Größe bestand einzig darin, daß sie die Tradition noch einmal so umschmolz und umgoß, daß man sie wiederum glauben konnte. Munchs Kunst ist dagegen vergangenheitslos, nur aus der Urkraft geboren, die noch heute Menschen erfüllen kann, nicht mehr von Mythen lebt sie, aber dafür mythisch vom Leben. Überhaupt war ja Böcklins Malerei noch keine eigentlich moderne Malerei: ganz abgesehen von der Klassik oder Romantik seiner Stoffe, wurden erst neben ihm her oder über ihn hinaus all die formalen Entdeckungen gemacht, die die Malerei auf ihre veränderte Basis stellen sollten. Munch kennt jetzt diese Entdeckungen, und geradeso wie es für ihn nur Stoffe der Zeit gibt, arbeitet er auch nur mit den Mitteln, die die Zeit inzwischen geschaffen: trotzdem steht er aber Böcklin innerlich näher, als irgendeinem der Impressionisten, zu denen er äußerlich gehört — die Weltanschauung haben sie gemeinsam; die Phantastik, die an Stelle einer bloßen Statistik im Untergrunde ihrer Kunst liegt, verbindet sie. Vom Impressionismus aus gesehen aber hat Munch den Schritt getan, der so unbedingt nötig war und getan werden mußte, wenn die Lichtmalerei sich im Kreislauf eines fortgesetzten und immer verzwickteren bloßen Lichtstudiums selbst nicht stumpf und matt hetzen sollte: er hat zum Außenlicht das Innenlicht gesehen, hat die Lichtbrechungen wie mit der Magie von X-Strahlen durch das hautliche Sein hindurch bis zum seelischen geführt und so das Dunkel zurückgeschlagen, das über diesem unermeßlichen Reich lag, in dem nun nach all der Gebundenheit an Nachbildung wieder die freien Schöpfungen möglich sind.

Munch hat die Seele im Landschaftlichen und er hat sie im Menschlichen gemalt. Im Landschaftlichen wird das Skandinavische noch in einem besonderen Sinne deutlich: wie überall bei ihm die Urkraft hervorbricht, steigt hier die Urheimat selber empor. Es gibt Bilder von Munch, vor denen man wie in jene Vorzeit versetzt ist, von der seine nordischen Ahnen glaubten, daß in ihr Mond und Sonne noch nicht ihre festen Plätze gehabt, daß die Sonne wie eine trunkene Mitternachtssonne am Himmel umher-

geirrt sei und die ganze Schöpfung noch nichts als ein großes taumelndes Chaos gewesen. Weit, weit zurück erinnert seine Art, wie er das Landschaftliche vereinfacht, wie er in großen epischen Flächen etwa grünes Meer und gelben Strand gegeneinander setzt – weit, weit zurück an die Farben und Konturen der Edda. Überhaupt malt Munch niemals irgendeinen bestimmten Fleck Erde, in einer bestimmten Gegend, zu einer bestimmten Jahreszeit und womöglich noch zu einer bestimmten Tageszeit bei einer bestimmten Beleuchtung. Wohl geht er vom Modell aus, aber nur, um sich von ihm die allgemeine tektonische Richtigkeit geben zu lassen – dann jedoch, nachdem er es in eine allgemeine organische Richtigkeit übersetzt hat, merkt man das Modell weiter nicht mehr, sondern sieht nur die Synthese. Seine Vision von der Erde ist nun einmal größer, allgemeiner, allgegenwärtiger, als wir gewohnt sind: ist makrokosmischer – im Gegensatz zu der mikrokosmischen Analyse des Impressionismus. Sein Meer ist immer das Meer, sein Strand der Strand: so wie sein Licht das Licht ist – das Weltlicht. Manche seiner Landschaften könnten die Ewigkeit oder die Unermeßlichkeit heißen – so ungeheuer und in den Elementen selbst sind sie gefaßt.

Aber am wertvollsten wird diese Großzügigkeit natürlich im Menschlichen: hier nur mehr als Abgründigkeit aufbrechend, mehr in die Tiefe sich wühlend, als in die Breite sich dehnend und von da von dem Schweren der Epik zum Jähen der Dramatik gesteigert. Die Malerei wurde mit dem Ausgang der Renaissance inhaltlich auffallend genügsam: bestenfalls reichte sie gerade noch zum heroischen Pathos aus, schlimmstenfalls sank sie zum banalen Genre hinab – nebenher, vom Rokoko bis zum Präraffaelitenstil, gingen dann all die graziösen, sentimentalen, romantischen oder rein dekorativen Unterformen. Aber aus dem Leben der Völker war nun einmal die christliche Extase, die das Mittelalter aufgewühlt, und der humanistische Elan, der die Renaissance belebt, wie verschwunden, und an die Stelle war in diesen Ruhe- und Vorbereitungs-Jahrhunderten wenig oder nichts getreten. Der letzte Tragiker, der letzte, der den Menschen zusammen mit seinem Schicksal malte, war eigentlich Rembrandt. Munch ist jetzt wieder

der erste nach ihm: auch er malt die Menschheit wieder zusammen mit ihrem Schicksal. Nur zu einer reinen Komik oder zu einer meist sehr gemischten Tragikomik war man in der Zwischenzeit gekommen: nicht umsonst bedeuteten diese selben Ruhe- und Vorbereitungsjahrhunderte, gewissermaßen als Ausdruck ihres Gegenteils, als Umschlag all ihres Banalen ins Groteske, gleichzeitig eine Zeit des großartigsten Karikaturismus — von Leonardo über Goya und Daumier bis zu Toulouse Lautrec. Erst mit Munch sind wir wieder zu einer reinen Tragik gekommen: gerade der Vergleich mit Toulouse Lautrec zeigt das, mit dem er die Epoche und hin und wieder auch das Milieu teilt — Caféhaussilhouetten, Tingeltangelstudien, Großstadtszenen. Wo Toulouse Lautrec eine Grimasse anbringt, setzt Munch vielleicht eine Fratze — aber nie ist es eine, die von Lachen, sondern stets eine, die von Schmerz verzogen ist, und nie ist es auch eine, über die man selber lachen könnte, sondern stets eine, vor der man ernst wird. Den Witz hat die Katharsis abgelöst: von diesem Standpunkt aus dürfte Munch sogar das Ende des ganzen Karikaturismus bedeuten, wenigstens soweit er eine künstlerische Selbstzweckkunst ist und nicht eine satirische Nebenzweckkunst, mit ethischen, politischen und allen möglichen anderen Tendenzabsichten, die natürlich ruhig bestehen bleiben können. Sonst jedoch ist es nun einmal unmöglich, etwas noch weiter leicht zu nehmen, nachdem einem einmal gezeigt worden ist, daß es schwer ist: und Munch hat uns die Schwere, die Tragödie, das Dämonium des Lebens auch malerisch wieder gezeigt. Es ist derselbe Vorgang, den wir in der Entwicklung der Tragik selbst haben, wo auch in dem Augenblick, in dem die Menschheit der Satyrspiele genug hat, die Tragödie sich zusammenschließt. Noch steckt Munch in einer Primitivität, in einer sogar, die oft an die des Bänkelsangs und der Schauerballade erinnert — aber gerade hier, in diesem Anschluß auch an eine seelische Vereinfachung, wie sie das Volk in seinem Empfinden nicht anders vornimmt, wenn es zu einem Ausdruck seiner selbst kommen will, ist Munch so ungemein verheißungsvoll. Ein Schaffen, das so einsetzt, das wie das seine das Leben um und um wühlt, das geradeso wie Elemente der Natur auch Elemente

der Psyche heraufschleudert, birgt Welten des Lebens in sich, aus denen Welten der Kunst wachsen können. Und schon hat Munch Trauerspiele gemalt, an die vor ihm kein Mensch gedacht, kein Maler der Zeit, kaum ein Dichter der Zeit. Eine Mutter liegt tot im Bett, und im Vordergrunde starrt ihr Töchterchen, schreiend vor Angst vor dem Unfaßbaren, das in der Luft sein muß. Ein junges Weib hält ein behaftetes Kind im Schoß, und der Schmerz selbst lähmt ihre Gestalt mit allen Qualen des stumpfen, ohnmächtigen Nichtbegreifenkönnens. Ein Leichenwagen schwankt über die Straße, hinter ihm her schwanken wie betrunkene Klötze die Angehörigen in Schwarz — und die ganze Szene verbiegt sich zu einer Offenbarung des letzten Rätsels auch in der alltäglichsten Gewöhnlichkeit. Überall hat Munch die Grundwahrheiten wieder aufgenommen, in ihrer ganzen Einfalt, aber auch in ihrer ganzen Stärke: Geburt und Tod, Liebe, Haß, Reue, Wut, Eifersucht, Verzweiflung — und er hat sie losgelöst von ihrem Zufälligen, herausgearbeitet zu ihrem Unabänderlichen und zusammengeschweißt zu dieser ganzen mächtigen Lebensmythologie, die sein Werk ist. Man spürt, wie auch unsere Zeit nichts ist als eine Ewigkeit, die Gegenwart geworden, und wie sie sich heute wie immer in jedem Mysterium so gut wie in jeder Trivialität verkörpert: man braucht den Dingen nur auf den Boden zu blicken und man sieht sie, wie sie sich dem Chaos in den Erscheinungen entwindet. Munchs Kunst hat dieses Chaos: schon durch die Mystik seines Volkes, die unerloschen in ihm weiterlebt, ist er dem glühenden Kern der Dinge unterirdisch verbunden; nur daß es vor seinem Auge — heiß, wie das eines echtesten Mystikers — nicht mehr in Ungeheuergestalten und Göttertaten, sondern in Menschenleibern und Menschenschicksalen erscheint. Wie ein Wille, der Menschheit zu zeigen: Sieh, das bist du, Menschheit, noch immer zuckend von der Stunde deiner Geburt! strömt es von seinen Bildern aus. Und die Kraft, mit der er das zeigt, dieser alten bäurisch verwurzelten und doch königlich sich erhebenden Kraft des Skandinaven, scheint hinzuzusetzen: Nun sei stark und dulde!

Das Fabelhafte ist dabei, daß Munch alle diese Dinge herausbringt, ohne das geringste Requisit zu gebrauchen. Gerade

hier war vor ihm die Malerei gescheitert: die Impressionisten hatten überhaupt auf jede Vertiefung verzichtet, während die Allegoristen immer noch an den traditionellen Symbolapparat gebunden waren — man denke an Klinger! Bei Munch sprechen die Menschen wieder selbst aus, was sie sind und was mit ihnen ist: einfach nur durch den Ausdruck, den er ihnen gegeben, und der bis zur äußeren Grenze gesteigert, der bis dahin, wo die unsichtbare und die sichtbare Welt zusammenstoßen, verinnerlicht ist. Alles wird wieder neu und jung vor uns, das Immer-schon-Dagewesene verwandelt sich zum Nie-noch-Dagewesenen, und alle Lebensmöglichkeiten, die auf der Erde sind, erstehen noch einmal als Kunstmöglichkeiten: noch einmal wird der Weg freigelegt, so organisch zu schaffen, wie wir selbst organisch geschaffen sind. Bis an die Schwelle von Munchs Kunst wäre etwa ein Totentanz, abgesehen von einem stupid naturalistischen, nicht mehr denkbar gewesen: er hätte immer in Holbein oder Rethel gesteckt. Aus Munch könnte man sich mühelos einen Totentanz zusammenstellen, der frei wäre von allen überkommenen, der nur leben würde von heute geweckten Vorstellungen — und der doch dem Problem beikommt, so groß und gewaltig, wie je ein Künstler, ja, mehr noch, als ob vor ihm sich überhaupt nie noch ein Künstler dem Probleme genaht. Der künstlerische Kampf unserer Zeit ist auf der ganzen Linie ein Kampf um den neuen Ausdruck: zu dem der sachlichen Oberfläche sind viele gelangt, unter den wenigen aber, die zur Seele vordrangen, wie Walt Whitman, der Dichter, und Rodin, der Bildner, ist Munch, der Maler, mit am weitesten in die Klarheit und zum Sichtbaren vorgerückt — unverständlich bloß dem, dessen Auge immer noch eingestellt ist auf die Vorstellungen vergangener Zeiten.

Und noch in einer besonderen Beziehung ist Munch unmittelbar von seinem Urland aus ins Neuland übergesprungen: in der eigentümlichen Schönheit, die er mit dem Ausdruck seiner Gebilde verbindet. Schönheit, als Formel der Ästhetik, ist heute ein wertloser Begriff geworden. Streng genommen besteht er, seitdem der Naturalismus ihn durch den der Wahrheit ersetzt hat, nur noch einem archaistischen Künstler gegenüber zu Recht: nur daß das Maß,

mit dem man dann mißt, ein altes ist und keines, das uns eigentlich selbst mehr gehört. Ein naturalistisches Kunstwerk dagegen kann höchstens so schön oder so häßlich sein, wie das zugehörige Stück Natur selbst: und so weit wir das Sein dem Schein vorziehen, wird uns das letztere vielleicht sogar lieber sein als das erstere. Ein impressionistisches Bild etwa, auf seine Schönheit oder Nichtschönheit angesehen, ist weder schön noch häßlich, sondern in beidem vollständig indifferent: es hat einfach technisch zu sein und weiter nichts — der Grad, in dem es technisch ist, entscheidet über seinen Wert. Nun gibt es aber schöne und gibt es häßliche Dinge in der Welt, geradeso wie es gute und wie es böse gibt: daß wir einen ästhetischen und einen ethischen Instinkt dafür haben, beweist es. Schönheit ist überall da, wo sich das Leben entlädt, wo die Menschheit durchbebt wird von den Erschütterungen des Menschlichen, wo wir Seele verspüren — die Gesetze der Welt, zu Bewegungen geworden in Wesen der Erde. Oder was wäre Schönheit anders als verkörperte Seele? Und was wäre Häßlichkeit anders als seelenloser Körper? Einst war diese Schönheit dionysisch vom Rausch der Natur, dann wurde sie extatisch vom Glanz der Religion, heute ist sie elektrisch von der Kraft der Zivilisation — aber schön ist sie immer, im Leben wie in der Kunst. Nur eine Übergangszeit, die notwendig war, um diese Begriffe, die allmählich zur Schablone geworden, wieder organisch zu regenerieren, mußte sie vorübergehend ausschalten. Jetzt jedoch, nachdem das geschehen, nachdem die Übergangszeit sich erfüllt, werden wir nicht anders können, wenn wir nicht für vorhandene Empfindungen ohne Begriffe bleiben wollen, als sie neu wieder einzuschalten. Nur geht das nicht aus dem Abstrakten heraus, sondern erst dann, wenn uns das Leben im Konkreten das nötige Material geliefert und damit das vorhandene Bedürfnis selbst eingestanden hat: wenn es im Moralischen wie im Künstlerischen Erscheinungen aufwirft, die eine feste und allgemein gültige Wertung verlangen, nicht in der dehnbaren Form einer Norm, sondern in der bestimmten eines Dogmas. Von diesem Standpunkte aus können wir dann heute wieder sagen: daß die Kunst schön sein soll — schön von der Weltseele, die in

ihr zur Erdseele wird und alle Schauer der Wirklichkeit auslöst. Nur daß dann Schönheit und Häßlichkeit, geradeso wie auf moralischem Gebiete Gutes und Böses, kein Moralurteil mehr in sich einschließt, kein prinzipielles Lob und keinen prinzipiellen Tadel, sondern ganz einfach eine Eigenschaft ausdrückt, eine bestimmte Art der Erscheinung bezeichnet. In diesem Sinne ist Munchs Kunst schön: ein Munchsches Bild schön nennen, heißt ein vital, ein visionär gesteigertes Bild schön nennen. Er hat Frauen gemalt, in deren Liebesrausch die ganze Welt zu einem einzigen Entzücken zusammenrann: neue Madonnen, neue Vampyre hoben sich aus seinen Gesichten. Er hat Mädchen gemalt, in denen der Frühling selber über die Erde ging. Wellen und Winde verwandelten sich zu wundervollen Leibern. Der Schmerz bekam seine steinerne Größe. Das Gräßliche selbst wurde zu einer neuen Erhabenheit. Das alles hatte der Impressionismus und die Analyse nicht gekonnt. Aber war nicht Kunst immer schön? Und war nicht Wissenschaft immer — häßlich? Viele Zukünfte tun sich in Munch auf: die holdeste ist die, daß wir wieder wissen, wie möglich es ist, auch unser alltägliches Leben, die scheinbar so graue, so nüchterne, so widerwärtige Gegenwart — wie manche sie ansehen — zu einer künstlerischen Kultur zu zwingen, in der das Dasein aus innerer Beseelung abermalig zur Schönheit wird.

wie von Fragonard gemalt, iſt ihr echteſter Ausdruck. Aber unter dieſer Lebensfreude ſteckt noch etwas anderes: jenes Dumpfe und Bittere, jenes faſt Gehäſſige und Verzweifelte, das nicht nur unterdrückte Völker, ſondern auch alle diejenigen haben, welche einmal den Verſuch gemacht, in der Welt eine Rolle zu ſpielen, ſich vielleicht ſogar in einer Vorherrſchaft über andere hinauszuheben, die aber darauf doch in ihre natürlichen und urſprünglichen Grenzen wieder zurückgedrängt wurden. Solche Völker erfahren dann wohl plötzlich einen großen Zuſchuß an Kultur, aber da es nicht ihre eigene iſt und ſie ſich auch nicht umzuſchmelzen vermag zu einer eigenen, können ſie ihrer doch niemals wirklich innerlich froh werden: was ſie vital hätte ſteigern ſollen, macht ſie jetzt nur problematiſch, und in ihre ganze Weiterentwicklung kommt von nun an etwas Nervöſes und Irritiertes, das ſie immer weiter von jener Geſundheit und Natürlichkeit entfernt, in der ſie vordem lebten und in der das Brudervolk neben ihnen, das ruhig auf ſeiner Scholle geblieben, womöglich noch lebt. Das iſt wenigſtens heute das Verhältnis vom Schweden zum Norweger. Den Norweger hat ſeine Geſchichte nicht dieſen tauſend Gefahren und Erfahrungen ausgeſetzt, und er iſt frei und feſt geblieben, groß und ſtark, von Geſinnung wie von Wuchs – jeder Mann ein Bauernkönig, mit der Natur erdſchwer verwachſen und mit ſeiner Lebenskraft tief in der ihren wurzelnd. Der Schwede dagegen iſt zu einer Überkultur gelangt, aber ſie hat ihn nur losgelöſt von ſeinem Boden, hat ihn als Individuum zwar verſelbſtändigt, aber als Menſchen auch aufgeſogen, als Denker zu einem ſkeptiſchen und peſſimiſtiſchen Weſen verwandelt und als Künſtler aus einem Phantaſten zu einem Kritiker gemacht. Man hat den Schweden geradezu den Franzoſen unter den Skandinaven genannt; und es iſt wahr, es iſt, wenn auch natürlich nichts Romaniſches, ſo doch etwas weſentlich Ungermaniſches in ihm. Auf jeden Fall liegt hier, in der Aufnahme einer fremden Kultur verbunden mit der Aufgabe der eigenen Art und den ſich daraus ergebenden Zwieſpälten, unter denen es fortgeſetzt zu leiden hat, die Tragik eines Volkes wie des ſchwediſchen. Und auf jeden Fall liegt in dieſer Tragik wieder die eines Dichters, wie der war,

der in unserer Zeit von Schweden auszog, um sich die Welt zu erobern, der aber dann, da er von Hause nicht die nötige Kraft mitbrachte und in der Heimat und in dem Gefühl, zu einem ganzen Volk zu gehören, nicht immer wieder den nötigen Halt und die nötige Stütze fand, schließlich gebrochen sich wieder heimschleppen mußte: August Strindberg.

Er war eine mächtige Gestalt, damals, als er zuerst auftrat, wie ein Riese in den Himmel ragend: ein zweiter Prometheus, ein wiedererstandener Loki — Wolken lagerten auf seinem Haupte, seine Stirn zuckte von Blitzen, seine Fäuste preßten Blöcke des Lebens, seine Füße wuchsen aus den Eingeweiden der Erde. Und elementarisch wie seine ganze Erscheinung war sein Schaffen: Ibsen schrumpfte neben ihm zum altklugen Zwerge zusammen, Björnson wurde zum schimpfenden Schulmeister, Tolstoi zum kindischen Sonderling, und Nietzsche selbst, der doch Prometheisches genug hatte, ward zum Eremiten und Lyriker, der still sein Dasein in der Einsamkeit litt. Wie ein nordischer Schiller oder Rousseau erhob sich Strindberg: ein fanatischer Protestant gegen alles, was schwach und erbärmlich war an der modernen Zivilisation. Mit seinem „Roten Zimmer" kam er der Jugend Skandinaviens ähnlich zu Hilfe, gab ihr Befreiung und Selbstbewußtsein, wie einst Schiller mit seinen „Räubern" die Jugend Deutschlands aus Schlaf, Ohnmacht und Erstarrung gerissen. In seinen „Tschandala" und anderen Beichtromanen gab er die Autopsychologie dieser jungen Generation mit derselben Aufrichtigkeit, wie sie der Verfasser der „Confessions" gehabt. Und auch in seinen Dramen wie „Fräulein Julie", „Der Vater", „Gläubiger", in denen er seine unerbittliche Gesellschaftskritik an bestimmten Fällen spezialisierte, blieb er der Aufgabe getreu: der Aufrüttler seines Landes zu sein.

Doch das ist immer noch der erste Strindberg, der, welcher eigentlich gar nicht mehr unserer Zeit angehört, sondern der Aufklärungsepoche, die ihr unmittelbar voranging, der die Art repräsentiert, wie diese Aufklärung vor einem Menschenalter auch nach Schweden hinübergriff. Heute in Betracht kommt nur der zweite Strindberg, der, welcher seine Heimat verließ und sich in das laute

Leben der Menſchheit begab, und der nun repräſentativ in ſeiner Art iſt, wie er an ihm zugrunde ging: wie er, als ihm die Geier die Seele zerhackten, nicht, wie Nietzſche es getan, ſich auch in der Qual noch des Prometheus ſchmerzvoll-edle Haltung bewahrte, ſondern darüber zum keuchenden Siſyphos ward. Denn offen und vor allem Publikum hat er auch jetzt wieder Beichte abgelegt und die Wandlung klargeſtellt, in der aus ihm, dem öffentlichen Ankläger von früher, der zu zerſchmettern gewohnt war, ein Selbſtankläger geworden, der ſelber zerſchmettert iſt: in Bekenntnisromanen wie „Inferno", wenn man zerfahrene Aufzeichnungen Romane nennen kann, und in Bekenntnisdramen wie „Nach Damaskus", wenn myſterienhafte Dialoge ſchon Dramen ſind. Dieſer zweite Strindberg iſt nur noch der Torſo von dem Koloß, der er früher war: aber gerade er ſteht vor uns wie ein Bild und Beiſpiel des modernen Lebens, wie es auch einmal enden kann, wenn es das Daſein eines Unrichtigen und Unmächtigen kreuzt, der ſich nicht getragen fühlt von dem Willen und der Weltanſchauung eines ganzen Volkes. So groß iſt der Zerfall: man erkennt ihn faſt erſchreckt aus dieſen neuen Dichtungen, erkennt ihn mit dem unheimlichen und verwirrten Gefühl: Das alſo kann aus einem Menſchen werden! Jeder dieſer Romane, jedes dieſer Dramen ſcheint es wie herauszuſchreien, daß wir's hören ſollen: Seht, das bin ich, ich, Auguſt Strindberg, geworden! Eine ſo offene Entblößung, oft geradezu Selbſtbezichtigung ſind ſie: ſeelennackt ſteht der ganze Menſch vor uns mit allen ſeinen Wunden, ſelbſtgeſchlagenen oder von anderen empfangenen, und wie ein Geſpenſtertanz am hellen Tage bewegt ſich vor uns alles, was in ihm an Störungen und Zerſtörungen grinſend und grauſend hauſt. Zur eigentlichen Klage iſt er zwar doch noch zu ſtolz und verachtend: aber das iſt vielleicht gerade das Schlimmſte, weil es zeigt, wie weit entfernt er ſchon vom Menſchlichſten iſt — ſo völlig desilluſioniert iſt er, daß es ihm gar keinen Sinn zu haben ſcheint, ſich auch nur zu beklagen. Stumm, mit geduldig leidendem Ingrimm, empfängt er die Streiche — und das Leben prügelt ja ſo gerne, doppelt gerne, wenn ihm einer, ſtatt ſich aufzuraffen und entgegenzurecken, freiwillig ſelber den Rücken dazu darbietet. In

einer Stimmung geht Strindberg umher, die viel hoffnungsloser scheint, als eine laut verzweifelnde wäre: verbittert ist er, zermürbt und zweckarm, ganz aussichtslos und völlig lichtleer, „fertig" ist er, wie man zu sagen pflegt und „Ich verkomme!" ruft er selbst einmal aus.

Ein sonderlicher Optimist war Strindberg ja nie, brauchte es allerdings auch nicht zu sein, denn in seiner Kampfzeit, da gaben ihm die Ideen, für die er stritt, schon ganz von selbst die nötige Fechter-Elastizität: etwas Asketisches, etwas Fanatisches hatte Strindberg damals, fast wirkte er wie ein düsterer und unheimlicher Savonarola der Aufklärung; auf jeden Fall fehlte ihm schon damals das Frische und Freudige, das die Jugend haben muß, wenn sie auszieht, um die Welt mit neuem Geiste zu erobern, und das jeder Deutsche und auch jeder Norweger an Strindbergs Stelle gehabt haben würde.

Jetzt jedoch, da die Ideen ausgegeben sind, und an die Stelle, sie voll ausfüllend, keine neuen traten, ist er noch nicht einmal ein Revolutionär mehr. Damit aber ließ auch der natürliche Schwung nach, der ihn trug, damit stand kein fester Gegner mehr vor ihm, dessen Anblick ihn aufrecht erhielt, und so brach er in sich selber zusammen. Faust ward er, der, zum Mephisto geworden, nun die Verneinung verkörpert: ein Nonsens von Faust, der, statt an die Ewigkeit des Lichtes zu glauben, nur noch Schmutz, Nacht und Vernichtung auf der Erde sieht.

Natürlich verpersönlicht er diese Wandlung und verfolgt und verlassen, wie er sich glaubt, gibt er einmal auf die Frage: „Warum sind Sie so gehaßt?", die er in einer Dialogstelle an sich richten läßt, diese vernichtende Antwort, die die ganze Geschichte seines Lebens und Strebens, nun Nicht-mehr-Strebens, wie sie sich ihm selber darstellt, schmerzlich und erschütternd vor uns aufrollt:

> „Ich konnte die Menschen nicht leiden sehen — und so sagte ich und schrieb: Befreit euch, ich werde helfen. Und so sagte ich zum Armen: Laß die Reichen dich nicht aussaugen! Und zum Weibe: Laß den Mann dich nicht unterdrücken! Und zu den Kindern: Gehorcht nicht euren Eltern, wenn sie ungerecht sind.

Die Folgen: ja, die sind ja ganz unbegreiflich, denn ich hatte auf einmal beide gegen mich, Reiche und Arme, Männer und Frauen, Eltern und Kinder; und dazu kam: die Krankheit mit der Armut, die Bettelei mit der Schande, Scheidung, Prozesse, Landflucht, Einsamkeit und nun zuletzt — glauben Sie, daß ich wahnsinnig bin?"

Die, welche Strindbergs äußeres Lebens in den letzten Jahren verfolgen konnten, werden wissen, ob das Bild, daß er hier selbst von seinem Bankrott als geistiger und bürgerlicher Mensch gibt, richtig ist, oder in den Einzelheiten verschoben, verzerrt, vergrößert und allzu verdunkelt gesehen. Im wesentlichen dürfte es stimmen: es war da ein Abfall weniger als eine Abkühlung seiner Anhänger, ferner eine arge Verwirrung mit ihm Nahestehenden und überhaupt ein vollständiges Durcheinander seiner Verhältnisse.

Derlei oder ähnliches trifft große Männer nicht selten, man denke nur an den Shakespeare der Timonzeit und an den alternden Rembrandt, den greisen Leonardo. Und es trifft sie, möchte man wohl sagen, um sie zu prüfen, ob sie auch wirklich groß sind und dem Schicksal in jeglicher Form stand halten, selbst im Untergange noch, oder ob ihr Aufgang, einst, in der Jugend, nur ein schönes Gaukelbild war, das die noch unverbrauchte Lebenskraft, in der sie standen, unterstützt durch die Gunst der Zeit und manchen Umstandes, der staunenden Menschheit vorzumachen erlaubte. Die wirklich Großen halten die Prüfung auch aus; selbst, wenn es zum Tode kommen sollte, so ist es einer, der sie erst recht wert und würdig ihres Lebens macht; sonst aber überstehen sie eben die Gefahr und gehen noch reicher an Fühlung mit dem Menschlichen aus ihr hervor, als sie vordem waren.

Strindberg, den alten gegen den jungen gehalten, hat durch die Prüfung, in die sein Leben hinein mußte und aus der es als ein Heldenleben wieder heraus hätte kommen sollen, schwer gelitten: er steht nach seinen letzten Schöpfungen und der Zeit, die ihnen in seinem äußeren Dasein entsprach, nicht reicher, sondern ärmer da, so arm wie er nie gewesen, arm an Vertrauen,

das man in ihn haben, an Zuversicht, die man auf ihn bauen, an Hoffnung, die man auf ihn setzen darf. Er kann uns jetzt nichts mehr sein im Streit wider die Schatten der Nacht, denn wir wissen jetzt, daß es Dinge des Tages geben konnte, des klaren, offenkundigen Tages, wie sie jeder von uns unter sich zu bringen hat, vor denen Er, der ein Führender sein wollte, nicht zu bestehen vermochte!

In dem Stück Selbsterkenntnis, das ich anführte, stellt Strindberg selbst zwar die Enttäuschung im geistigen voran. Doch aus anderen Stellen und dem ganzen Ton all seiner Konfessionen geht deutlich hervor, daß die Enttäuschung im Intim-Persönlichen, im Sexuellen, Finanziellen und Ähnlichem, Strindbergs Umkehr zum mindesten gleicherweise bewirkt hat, wie die, sagen wir einmal, literarische Enttäuschung. Es geht daraus hervor, daß es sein äußeres Leben und dessen Zusammenbruch gewesen ist, das er zur Veranlassung nahm, um alles, was sein inneres Leben ihn einstmals aufstellen ließ, jetzt zurückzunehmen und so seine ganze geistige Vergangenheit zu — es gibt kein anderes Wort — zu verraten. Ja, es scheint oft beinahe so, als bereue er geradezu seit seiner Umkehr, die für ihn, wie für alle Schwachgewordenen, natürlich eine „Einkehr" ist, diese Vergangenheit überhaupt je gehabt zu haben.

Das würde ganz etwas anderes sein, wenn er jetzt eine große neue Lehre brächte, und wäre es die von Grund auf entgegengesetzte seiner alten. So aber ist die Hand, die er reicht, leer, zitternd, tastend . . . und wonach tastend? natürlich nach Erlösung, Gnade und Frieden, nicht durch die Menschheit, sondern durch die Religion, die wieder einmal letztes Remedium sein muß.

Ich sage, es würde ganz etwas anderes sein, wenn diese Hand etwa stark und hoch das Kreuz Christi hielte und gewaltig her vor Europas Völker pflanzte. Dann könnte man ihn, wenn es nötig wäre, wenn er etwa als harter Prediger der Unkultur käme, zum mindesten als Feind achten und ernst nehmen. So aber ist er kein Gegner, sondern nur ein armer kranker Mensch, der ein peinliches Schauspiel bereitet.

Man muß sich im allgemeinen gewiß sehr hüten, an schöpferische

Naturen das Maß des Pathologischen zu legen. Aber Strindberg wirft in jenem Stück Selbsterkenntnis die gefährliche Frage ja selbst auf: „Glauben Sie, daß ich wahnsinnig bin?“ Und da muß man ihm wohl persönlich zur Antwort geben, daß er es durchaus ist, natürlich nicht gleich in dem allerstärksten Sinne einer vorschreitenden Paralyse, wohl aber in dem einer tüchtigen Neurasthenie — verfolgungswahnsinnig nämlich. Alle Merkmale sind da: von der Art, wie die Lappalien des täglichen Lebens mit flackernder Angst genommen werden, bis zur zeitweiligen Vorherrschaft bestimmter und ausgesprochen fixer Ideen und zum Zusammenschluß solcher Manien und Phobien zu einer totalen Hypochondrie als unbewußter Lebensstimmung und bewußter Lebensanschauung. Es ist deshalb auch nicht weiter nötig, auf die klinische Stimmung besonders einzugehen, aus der alle die letzten Konfessionen Strindbergs gekommen sind. Nur das eine mag erwähnt werden, weil es so typisch bezeichnend ist, daß Strindberg immer schon vorher ein Unheil ganz genau weiß, daß er von vornherein annimmt, er gehöre zu den Menschen, denen auch gar nichts anderes als Unheil beschieden sein könne, und daß er daher grundsätzlich immer nur das Feindliche, nie das Freundliche der Erscheinungen wahrnimmt. „Es liegt etwas Falsches selbst im Sonnenschein und in der Windstille, und ich fühle, daß das Glück nicht in mein Lebensschicksal gehört,“ sagt er einmal: vielleicht das traurigste Wort, das je ein Mensch und Dichter von seiner persönlichen Verdunkelung aus hat schreiben müssen. Andere Male ist er freilich auch gar nicht ernst zu nehmen, so, wenn er „Klopfgeister“ in Beziehung zu seinem Unglück setzt.

Daß Strindberg dieses Unglück aber verallgemeinert, daß er zu dem Schluß kommt, Leiden mache den allgemeinen Zweck des Lebens aus, vom Leiden komme das Leben und zu ihm gehe es wieder zurück, daß er solche Erkenntnisse, halb Wahn, halb Selbstverständlichkeit, wie sie sind, schließlich zu einem System von beinahe dogmatischer Gewalt verdichtet und ausbaut, darf nicht wunder nehmen. Auch der hypochondrische Neurastheniker Strindberg ist immer noch Strindberg, der die Kraft hat, in einer Richtungslinie, die er einmal genommen, einseitig zwar, doch mit

äußerſter Folgerichtigkeit vorzudringen. Seine intellektuelle Energie iſt ungebrochen, und in ſeinen letzten Büchern findet man Theſen des Peſſimismus, die ganz wundervoll fundiert und formuliert ſind, Theſen, die eine ganze Welt der Verneinung erſchließen: Schopenhauer würde ſeine volle Freude und Nietzſche ſeine volle Verachtung gehabt haben.

Und auch, daß dieſer Peſſimismus zur Religion oder vielmehr zum Religionsbedürfnis führte, darf ſchließlich nicht Wunder nehmen. Wer Friede und Erlöſung nicht in ſich, Gnade nicht vor ſich ſelber finden kann, weil er ſein Ich verloren, weil die Statik ſeines natürlichen Menſchtums aufgehoben ward, der muß am Ende irgendein leitendes Geſtirn außer ſich, über ſich haben. Und in ſolchen Fällen ſuchten die irrenden Geiſter noch immer den Weg zurück nach jenem Indien, von dem die Menſchheit einſt — ausging. Das iſt Reaktion, aber eine natürliche, keine unlogiſche: und auf ihrer Bahn bezeichnet auch Strindbergs Okkultismus nur eine zweite Station, die myſtiſch-ſpiritiſtiſche, die auf die erſte, die religiös-ethiſche, ſo oft folgt.

Der modernen Menſchheit gibt Strindberg mit ſeinem Sprung vom Diesſeits ins Jenſeits, mit ſeiner Metamorphoſe vom modern-naturwiſſenſchaftlichen zum antiquiert-pietiſtiſchen Menſchen gar nichts. Die moderne Menſchheit ſteht bereits auf einem Boden, der ſo religiös wie ethiſch iſt, ſie hat eine Religion und eine Ethik, die ihr niemand nehmen kann und die ihr, wenn man's recht erwägt, auch gar niemand nehmen will: es iſt ganz einfach das Gebot der Liebe, das Chriſtus gab. Wir ſtehen heute Chriſtus, da er ein Faktum, aber kein Problem mehr für uns iſt, vielleicht ſogar näher als je zuvor. Früher ſuchten die Menſchen immer noch in Chriſtus hineinzukommen, heute lebt Chriſtus bereits in den Menſchen, und nur die Folge davon iſt es, wenn wir heute ſein Gebot der Liebe nicht mehr „moraliſch" zu nehmen und zu befolgen ſuchen, ſondern individuell, einfach aus dem Bewußtſein heraus, Kulturmenſchen zu ſein, die frei und ſelbſtändig über das entſcheiden können, was gut und was böſe iſt; weshalb wir denn auch, wenn es not tut, tüchtige Haſſer zu ſein vermögen, ohne deshalb gleich barbariſch und minder chriſtlich dazuſtehen.

Nietzsche selbst war ein solcher Hasser und zugleich doch ein Mensch von feinster Kultur: er besaß, was wir alle zu besitzen uns mühen sollen, besaß die Stärke, nicht schwach zu sein, nicht immerfort geduldig, demütig und verzagt vor dem Leben; und er mußte dazu als Antichrist kommen, weil sich allmählich ein Christentum herausgebildet hatte, das vor lauter Liebe das Leben nicht mehr sah — so gewann er uns denn das Leben zurück, schaltete aber darum noch lange nicht die Liebe aus ihm aus.

Wenn nun jemand kommt, wie jetzt Strindberg, und der Menschheit das Gebot dieser Liebe einfach wiederholt, so ist das von ihm aus ein literarisches Kuriosum, aber für die Menschheit nichts Neues, vor allem keine Offenbarung. Etwas anderes ist, wenn jemand sie auffordert, dieses Gebot in einer bestimmten erweiterten Weise zu befolgen, wie etwa Tolstoi, der in diesem Sinne der Bringer wirklich neuer Wahrheiten ist — allerdings auch nur Teilwahrheiten der großen Christi und im wesentlichen für den slavischen Teil der Menschheit bestimmt, doch immerhin von einem wahrhaft apostolischen Menschen verkündet.

Strindberg als Christ ist neben Tolstoi ein Dilettant. Seine „christlichste" Stelle ist vielleicht die, wo er gesteht, daß es ihm wohler gegangen sei, nachdem ihn einmal jemand aufgefordert, er solle doch wenigstens versuchsweise Gutes von den Absichten der Menschen glauben — und er das dann auch befolgt habe. Für Strindberg war nicht nur die Wirkung, nein, die ganze Aufforderung, die optimistische und virtuale Möglichkeiten im Individuum voraussetzte, etwas Überraschendes. Für den modernen Menschen, der sehr wohl weiß, daß Optimismus und Virtualismus durchaus nicht in allen Lebenslagen angebracht sind, daß vielmehr des öfteren eine rücksichtslos kräftige Faust not tut, erscheinen trotzdem beide, Aufforderung und Wirkung, an sich als etwas Selbstverständliches: unsere innere Kultur bringt schon mit sich, daß wir nicht untereinander stets ein Übelwollen annehmen, daß wir uns wohler fühlen, wenn wir dem Wohlwollen begegnen. Strindberg ist hier einfach kulturell rückständig.

Überhaupt hat er auch sonst einen ganz mittelalterlichen Begriff von Religion und Ethik, der allerdings in seine pessi-

mistische Stimmung wohl einschlägt. So heißt es einmal, es komme ihm vor, als sei Religion „eine Strafe, denn keiner bekomme Religion, der nicht ein böses Gewissen hat". Der moderne Mensch weiß, daß keiner Religion bekommt, der sie nicht schon — hat. Von Strindberg müssen wir annehmen, daß er einst, da er als Antichrist auftrat und Religion leugnete, etwas verworfen, was er vorher gar nicht besessen und infolgedessen eigentlich auch nachher gar nicht verwerfen, überwinden konnte — wie es Nietzsche durfte, der auch als Antichrist immer noch Christ gewesen. Das zeigt sich freilich erst jetzt, da Strindberg Religion gewinnen möchte: die er bekommt, ist keine freie und dabei notwendige Weiterentwicklung seiner früheren Lehren, sondern ein kümmerlicher Nottrost, den er rückwärts fand, als er nicht mehr vorwärts konnte. Uns aber ist nun einmal ein ganzer Saulus ein erfreulicherer Anblick als ein halber Paulus.

Mit Strindberg verglichen haben alle anderen Konvertiten der modernen Literatur sich wenigstens einen gewissen Stil bewahrt. Zu Huysmans paßte der Narkotismus der katholischen Riten durchaus. Bourgets Psychologismus mußte sich vielleicht an der Grenze der nicht mehr erklärbaren Dinge zu einem Spiritualismus verflüchten. Und Garborgs Bauerntum schließlich verlangte geradezu erdfeste Religiosität. Einzig Strindbergs psychologische Entwicklung ist eine Zwitterbildung, weil sie nicht so sehr von der Psyche, als direkt von der Physis veranlaßt ward und an die Person gebunden erscheint.

Deshalb fand er auch nur hinein in den Konflikt zwischen seiner wissenschaftlich-freigeistigen Vergangenheit und dem erwachenden Religionsbedürfnis, aber nicht wieder hinaus aus ihm. Er vermag diesen Konflikt gerade so wenig zu lösen, wie er für sich eine Erlösung gewinnt. Und das einzig Konstante in den Versuchen, die er in seinen letzten Schöpfungen anstellt, um zu einer befreienden Weltanschauung zu kommen, ist eben dieses Inkonstante, daß er sucht und sucht und sucht. Deswegen läßt sich denn auch der ganze Fall Strindberg, die ganze Strindbergmetamorphose, nicht zum Typischen verallgemeinern, wie die Huysmans-, Bourget- und Garborg-Metamorphose, sondern bleibt

eben individuell: der einzelne Mensch kann wohl einmal Fragen offen lassen, aber für die Menschheit kommt immer nur eine Antwort in Betracht — und jene drei Dichter kamen in ihrer Art zu Antworten, Strindberg nicht!

Doch vielleicht bildet die ganze Periode nur eine Übergangsperiode? Vielleicht rettet sich Strindberg doch noch einmal aus dem Dilemma, in dem er steckt? Vielleicht gewinnt er noch einmal den Anschluß an sein erstes und eigentliches Lebenswerk? Wer weiß . . . denn es gibt in unserem Leben ja nicht nur schwarze Stunden, sondern auch schwarze Jahre!

Aber selbst, wenn Strindbergs Innere, dieses jetzt noch untergrabene, ausgehöhlte und zersetzte Innere, wirklich wieder ausheilte, selbst, wenn er sich aufraffte und noch einmal hoch und gerade dastünde, zu jedem Schicksal bereit, nur nicht zu dem eines Unterliegenden: an Vertrauen würde er doch eingebüßt haben! Uns tun nun einmal Männer not, und wir sehen sie lieber, die einen Zweifel an ihre Mannheit überhaupt erst gar nicht aufkommen lassen, Männer, die auch ihre schwarzen Zeiten noch hell zu sehen vermögen. Diese, die Stehenden, können uns vorbildlich sein. Die anderen, die Schwankenden, nimmer.

Wilde.

Das Volk Hamlets ist heute zu einem Volk von Hamlets Totengräbern geworden: es ist über das Meer gegangen, der halbe Erdkreis ward ihm unterworfen, kein fremdes Land behielt seine Geheimnisse noch seine Schätze vor ihm — und doch, trotz der Großartigkeit, die in diesem Kolonisationsschauspiel von ungezählten Eroberungen und Handelsbeziehungen, von Expeditionen, Karawanen, Dampferlinien und Kabelstrecken zweifellos lag, hat es sich immer nur äußerlich, nicht innerlich zu bereichern vermocht. Umsonst hatte Shakespeare an England die ganze Welt gegeben: weil es sie nur ökonomisch besitzen wollte, ging sie ihm geistig wieder verloren. Das Volk ward brutal oder borniert, die Seele floh aus dem Lande, Kunst schien überhaupt nicht mehr hineinzupassen: und das Ganze bildete sich dann zu dem Musterbeispiel eines Staates aus, der wohl eine höchstentwickelte Zivilisation, in Sonderkreisen vielleicht Kulte, aber als Gesamtheit keine Kultur mehr hat.

Hier zeigte es sich, ein wie anderes es ist, ob man einer Nation einen Hamlet oder einen Faust als Nationaltyp mit auf den Weg gibt, ob man es mit einem schwankenden oder einem schreitenden Helden in das Leben geleitet. Hätte Faustisches überhaupt im englischen Volke gelegen, so würde das schon ganz von selbst die Nation gezwungen haben, ihre Entwicklung nicht nur in die Breite, sondern zugleich in die Tiefe zu nehmen, auch mit

einer geistigen Machtstellung die Welt zu umspannen. So jedoch konnte der Engländer das Hamletische einfach ablehnen, wenigstens soweit er wirklich Engländer war, also immer nur auf Interessen statt auf Ideale aus, und auch als Volk von nichts verbunden sich fühlend, als dem einen gierigen Materialismus, der an die Stelle der verschwundenen Weltanschauung getreten war. Was war ihm dieser unselige Jüngling, in dem Shakespeare alles versinnbildet hatte, was im Menschen seinen Platz nicht auf der Erde zu finden vermag! Denn er selber fand seinen Platz auf der Erde, schon weil er allzeit dafür zu sorgen wußte, daß er ihn bezahlen konnte; er selber war nicht so töricht, sich seine Entschließungen von des Gedankens Bläße ankränkeln, seine Unternehmungen der Handlung Namen verlieren zu lassen; für ihn bestand das Leben aus Soll und Haben an den sechs Werktagen und aus Prüderie nach außen und Sodomie nach innen am Sonntag — was galt ihm der Geist, dies Ding ohne Kurswert! So ward für den Engländer, für die Rasse als Masse, schon eher John Bull zum Nationaltyp: das Symbol der Unersättlichkeit, das die Karikatur aller Völker, die mit England je in Berührung kamen, aus ihm gemacht hat. Hamlet dagegen, als das bessere Ich der Rasse gleichsam, verblieb einzig den englischen Dichtern, den wenigen, die sich von dem Volke noch losrangen.

Es ist ganz auffallend, wie er sie beherrscht hat: als das einzige, was aus der mächtigen Lebensmythologie sich noch wirksam erhielt, die Shakespeare geschaffen — höchstens, daß einmal ein bißchen Sommernachtstraum im Elfentanze herabsinkt, durch den aber auch dann wieder nur Hamlet sich schlafwach und totkrank ergeht. Man hätte denken können, daß die Kunst nach Shakespeare mit rauschender Allseitigkeit in seinem unermeßlichen Reichtum der Dinge einsetzen würde: es geschah nicht — nur Hamlet blieb. Hamlettum lebte in den Werken, Hamletfiguren wurden die Dichter, Hamletfluch lag über ihrem Leben, Hamletschicksal bestimmte ihr Los. Auf Hamlet warfen sie sich, er wurde ihr Vorbild, ihm strebten sie im Ebenbild nach — und vor allem, in ihm erkannten sie das vollkommene Gegenbild zu der Menschheit, in die sie als Engländer hineingeboren waren. Die

Verfassung, die da Shakespeare ahnungsvoll vorgezeichnet, das war ja die Krankheit, die jeden befallen mußte, den wie sie dies undelikate Krämerleben ringsumher von sich abstieß. Und die Symptome, die er ihr beigegeben, Hamlets Skepsis, Hamlets Ästhetik, das ganze Raffinement seiner ungeheuren Problematik, sie boten ja die einzige Ausflucht in einem Lande, wo man erdfern und einsam, verachtend und versehnsüchtet, wenn nicht höhnisch und grausam sein mußte, um nicht roh und dumm zu werden.

Damit kamen die beiden Momente in das englische Schaffen, die es von Generation zu Generation mehr und mehr bestimmt haben: einmal die Einseitigkeit eines übertriebenen Subjektivismus, der nicht Lebenskraft, sondern Lebensflucht war — und zweitens, doch im Zusammenhange damit, der vollendete Gegensatz, in dem alles englische Schaffen zu allem englischen Leben steht, so, daß es gar nicht der Ausdruck des rüden Engländertums selbst scheint, sondern der seines sphärischen Gegenteils. Wohl ist auch der praktische Engländer in die Kunst eingebrochen: mit realistischen und rein sachlichen, keinen irgendwie persönlichen oder gar seelischen Werken — gut noch, wenn sie von so holländisch-derben Naturen wie Defoe oder so bitter-ernsten wie Swift und Hogarth kamen! Die Seele des Volkes jedoch, der dünne, spiralige Hauch, der von ihr noch übrig geblieben, stieg einzig in den Schöpfungen jener Subjektivisten auf: in unendlicher Metamorphose wanderte hier Hamlet weiter, bald, daß dieses, bald, daß jenes Merkmal schärfer ausgebildet erschien, bald, daß mehr das Philosophische, bald, daß mehr das Ästhetische zum Remedium dienen mußte — immer war es Hamlet! Mit Chatterton starb er siebzehnjährig, ein furchtbar mißhandeltes Kind. Mit Byron ward er zu einer Synthese von Verbrecher und Denker, ruhelos und unheilvoll, ohne die Erlösung finden zu können. Mit Brummel, den man gleichfalls hierhin rechnen muß, dem Dichter der Lebensführung, der nur konsequent nicht schrieb, sondern bloß lebte, ward er zum Dandy und fand in der Wahl seiner Scarfs die letzte blasierte Extase. Mit Quincey flog er durch alle Höllen und Himmel des Opiumrauschs, mit Keats floh er zu den heiligen Hainen des Hellenismus, mit Shelley schwang er sich auf in die Gefilde

seraphisch-utopischen Weltvergessens. Einmal ging er sogar nach Amerika hinüber, um mit Poe, nach der Kreuzung mit einem anderen, jüngeren, kräftigeren Leben, in einer wirklichen Genietragödie zu enden. In England aber nahm er mit den Präraffaeliten, er, der immer schon erlesene Milieugelüste gehabt, schließlich bewußten Stil an, um sich so auf Erden wenigstens äußerlich in Schönheit einzurichten: mit Rossetti krampfte er sich sogar zu einer starken Fieberromantik empor, um sich mit Burne Jones freilich gleich darauf wieder in blasse Anämie zu verflüchten, während Beardsley ihn grinsend in glimmende Verwesungen auflöste. Und jetzt endlich, nachdem es mit England so weit gekommen, daß es überhaupt keine Geister mehr hervorbringt und man einen Toten aus seinem Grab beschwören muß, um so wenigstens einen Repräsentanten für den Tod Englands zu haben, jetzt ist auch dieser Letzte nach einem Leben mit einem Werk in einem Schicksal untergegangen, wie es nur das englische Volk einem englischen Dichter bereiten kann: Oscar Wilde.

Er ist ganz derselbe Typ: nur, daß die lange Entwicklungsreihe, die zu ihm hinleitete, gleichzeitig mit ihm auch ihren Abschluß erreicht hat. Wilde ist bedingungslos ein Ende: er selbst hat bereits keine neuen Kräfte mehr eingesetzt, sondern aus den alten nur überall die letzten Konsequenzen gezogen. Eine Steigerung darüber hinaus, oder gar eine Wiederbelebung von Grund auf, ist völlig undenkbar: ein System, wie es jede Weltanschauung schließlich ist, kann wohl in Aphorismen zerfallen, aber dann können sich diese Aphorismen unmöglich wieder zum System zusammenschließen. Wilde aber bedeutet eine durchaus aphoristische Zersplitterung des Nach-Shakespeare-Geistes in England, eine rein dialektische Auflösung alles dessen, was sich dort von der Renaissance während dreier Jahrhunderte noch aufrecht erhalten hatte. Solange die Zeiten noch eine gewisse Romantik erlaubten, mochte diese darüber hinwegtäuschen, daß das Resultat nur Bankrott sein konnte: Byron war noch eine echte Renaissance-Erscheinung. Sobald sich aber die Romantik von einem neuen und stärkeren Wirklichkeitsleben zum Kampfe auf Sein oder Nichtsein gestellt sah, mußte der Bankrott sich erklären: und

so ist denn Wilde eine echte Dekadenz-Erscheinung. In ihm hat sich das Gemeinsame, das, was ihn mit seinen Vettern vom Hamletstamme schon immer verband, und das Besondere, das, was ihm mehr von seiner Person und aus seiner Zeit zufloß, zu einer Gestalt äußerster Erschlaffung verbunden, die das Verhältnis so wünschenswert wie nur möglich klar macht: das ist sein repräsentativer Wert. Und da dadurch dies Wort Dekadenz, heute, in einer Epoche allgemeiner physischer wie ethischer und ästhetischer Aszendenz, von England aus einen wirklichen Rassesinn erhält, ist er zugleich auch ein vitales Urteil.

Gemeinsam hat Wilde mit seinen Wahlverwandten vor allem wieder die Flucht von der Erde weg: ein Sich-nicht-zurechtfinden-können im Diesseits, ein Keinen-Zweck-haben auf der Welt und einen Zug zu irgendeinem Jenseits — oder doch wenigstens zu irgendeinem irrealen Sonderleben, statt dem realen Allgemeinleben. In Deutschland hätte dieser Drang unfehlbar zur Mystik und von da wohl wieder zur Erde zurückgeführt: in England war dagegen die mystische Verbindung von Physis und Metaphysis wie abgeschnitten. Hamlet selbst, als ob er Swedenborg gelesen, hatte noch in Worten gesprochen, die wie blitzten von Berührungen mit dem Weltall: aber dann war der Puritanismus über das Volk gekommen, hatte mit der Seele auch die Offenbarung aus ihm herausgepreßt und nichts zurückgelassen, als dürre, banale oder spleenige Glaubenspräparate. Schon damit war das transzendentale Bedürfnis als eigentlich religiöses auch für Englands Künstler unterbunden: etwas kindlich äußerte es sich darin, daß sie alle neben ihrem Pessimismus noch ihren Atheismus besonders betonen zu müssen glaubten. Nur sind Pessimismus und Atheismus ein Nichts, sind unerfüllte Räume und hohle Welten, bejahte Verneinungen und verneinte Bejahungen, die man nur denken, aber nicht leben kann. Für das Leben mußte deshalb etwas anderes antreten und die Leere füllen, die zwischen Mensch und Weltall sich aufgetan. Was aber kam, was einsetzte und wohin ein jeder in seiner Weise mündete, ob als Sybarit oder Asket, als Visionär oder Skeptiker, als Künstler oder Dandy, läßt sich kurz mit dem zugehörigen Schlagwort

ausdrücken: es war die halb philosophische, halb ästhetische Spekulation von der Kunst um der Kunst willen, die Idee der l'art pour l'art — und zwar in der Lebensführung so gut wie im Schaffen. Hier hatte man die Sphäre, in der alle aufgehen konnten, die auf die Erde und die Teilnahme am Gemeinleben verzichteten und doch nach einem Ersatze sich sehnten. Hier hatte man die Zwischensphäre, die die Realität nicht mehr unmittelbar berührte und dafür der Idealität näher und näher kam. Hier hatte man die Höhensphäre, in der man, gleichsam neben der Menschheit her und über die Wirklichkeit weg, das peripathetische Dasein führen konnte, das man, vom naturalistischen angewidert, so schwärmend sich wünschte. Daß auch das nur eine paradoxe Spekulation war, die für den Einzelnen vielleicht, aber niemals für die Allgemeinheit Geltungskraft haben konnte, daß das ganze luftige Gebäude vielmehr ineinander stürzen mußte, sobald nur das Menschliche, von dem man sich abgesondert, einmal ernsthaft an dem Künstler rüttelte — das sah man nicht. Fraglos war ja, daß der Einzelne, solange das nicht geschah und er nicht selber zusammenbrach, sehr wohl mit dieser Weltanschauung leben und, je mehr Lebenskraft er besaß, auch desto mehr aus ihr zu schaffen vermochte — Byron und die Byronianer bewiesen's. Aufgelöst und in ihrer ganzen Unzulänglichkeit und Gefährlichkeit für den Einzelnen gezeigt, sollte die ganze Weltanschauung denn auch erst durch den werden, der gemäß seiner Bestimmung, überall die Konsequenzen zu ziehen, ihr brillantester und, da hierbei eben herauskam, daß sie nur auf eine paradoxe Spekulation sich gründete, auch ihr paradoxester Doktrinär wurde — durch Oscar Wilde.

Daß die Bewegung gerade von England ausging, war an sich nur natürlich: nirgendwo hatte der Gegensatz von Sein und Schein, von rücksichtslosem Alltag und ausgesuchtester Verfeinerung seit der Nachrenaissance eine so scharfe Form angenommen, wie hier. Der Spätitaliener wurde Barockabenteurer und auf der Straße Lazzaroni. Der Franzose wurde Rokokokavalier und später Revolutionsmann. Der Deutsche wurde Spießbürger oder Titan. Einzig der Engländer wurde Geschäftsmann — was blieb

seinem Dichter übrig? Nicht umsonst war denn auch die Flucht von der Erde weg immer gleichbedeutend mit der Flucht von England weg: und wenn man genau zusieht, findet man, daß hier, wo Ursache und Wirkung unmerklich ineinander übergehen, nicht nur die Folge, sondern auch der eigentliche Grund des ganzen Hamlettums liegt. Alle diese Künstler spürten kein Volk hinter sich, das sie liebten und für das zu schaffen sich lohnte: deshalb sahen sie kein Ziel vor sich, in das sie ihre ganze Kraft werfen konnten, deshalb bekamen ihre Werke das Ethos nicht, durch das sich Schaffen und Menschheit zu einer Kunst, nicht für die Kunst, sondern für das Leben verbunden hätten. Einsam waren sie alle: Millionen lebten um sie herum, erzeugt von denselben Vätern, geboren von denselben Müttern, aufgewachsen mit derselben Sprache – aber was waren ihnen diese Millionen? Sie fühlten keine Verbindung mit ihnen und sich selbst nur als Fremde unter ihnen: denen waren ihre Ideale und ihnen waren deren Interessen nichts – was sollten sie in ihrer Welt? Diese Stellung führte dann ganz von selbst entweder zum Selbstmord oder zum Ichkult – indes die Entfremdung von dem Volke sich steigern konnte bis zum Ekel vor ihm. Unerhört ist diese Erscheinung: kein Volk ist je so tief gesunken, daß seine Dichter seiner sich schämten. Aber England hat die Seinen förmlich gezwungen, sich zu Renegaten zu erklären. Es brauchte ja nur wieder einer von diesen Narren von Dichtern geboren zu werden, und sofort fühlte das Volk instinktiv die Feindschaft heraus, die zwischen ihm selbst und allem, was Geist war, angeboren bestand, und stürzte sich auf ihn mit Wut, Spott und Hohn und der ganzen Tierheit der Rasse. Wer nur konnte von Englands Dichtern, wandte deshalb auch dem Vaterlande den Rücken, ging nach Frankreich, Italien oder Griechenland, nicht, um dort gleich den Wanderern anderer Völker innere Eroberungen für die Heimat zu machen, sondern mit dem Gefühl der Erlösung von ihr, frei und froh, sich nicht mehr umgeben zu wissen von dieser heulenden Meute der englischen Gesellschaft. Engländer blieben sie eigentlich nur in dem Maße, in dem das Dandyhafte das Artistische, das Blasierte das Romantische überwog: als Gentlemen – denn

von den spezifisch englischen Formen des Geschmacks und der Sitte trennten sie sich nie, sie erschienen ihnen auch in der Fremde als die erlesensten, und so blieben sie geborene Lords. Im übrigen aber suchten sie dort ganz zu sein, was sie zu Hause nicht sein durften: nämlich Menschen — von Byron bis Wilde hat sich das immer von neuem wiederholt.

Wilde ist vielleicht der englischste von ihnen allen: so überaus typisch ist jede seiner Seiten, man mag nehmen, welche man will — die Figur, die er bildete, das Leben, das er führte, der Ausgang, den er nahm. Die Vorstellung des Renaissancemenschen paßt nicht mehr zu ihm und die des Hellenen schon gar nicht, obwohl er sich so stark zu dem Griechentum mit all seiner Jugend und Schönheit hingezogen fühlte — aber gerade sein Beispiel zeigt, daß der Grad, in dem wir uns nach etwas sehnen, lediglich den Abstand bezeichnet, der uns von ihm trennt. Nein, nur aus dem prärafaelitisch gewordenen Fin de siècle-London können wir uns ihn gekommen denken, aus Milieus halb langweiliger, halb verrotteter Verweichlichung, die ihm allerariſtokratischste Kultur schien, indes ihn das einzige, in dem England, wenn auch mit allen Mitteln des Bluffs, sich noch stark erhalten hatte, seine demokratische Zivilisation, nicht das geringste anging, im Gegenteil, ihn bis zu Seelenschmerzen beleidigte, peinigte und abstieß, sobald er sie nur kreuzte. Auch Wilde hat deshalb England geflohen und nie ist er als der Künstler zu ihm zurückgekehrt, sondern immer nur als der Dandy, den es reizte, in der oft von ihm unerhört beleidigten, aber im geheimen doch wohl mehr beneideten Gesellschaft seine etwas emporkömmlingshafte Brummel-Rolle zu spielen. Nur einmal ist er als Gentleman nicht nur der Kleidung, sondern auch der Gesinnung wieder nach England gegangen: um mutig den Skandal zu bestehen, in den sein persönliches Leben schließlich gemündet — und wie echt englisch man ihm da diese vielleicht einzige männliche Handlung, die sich in seiner Sybaritenexistenz findet, gelohnt hat, ist zur Genüge bekannt. Indes England wieder einmal seine Rache dafür nehmen konnte, daß ein Engländer es gewagt hatte, Mensch und Dichter zu sein, mußte Wilde darüber ein paar Jahre später in

einem pauvren Pariser Hotelzimmer elend krepieren. Auch das Ende sollte er mit seinen Schicksalsgenossen teilen, mit jener Gesetzmäßigkeit, nach der die gleichen Lebensbedingungen auch nur zu den gleichen Todesbedingungen führen können. Denn es ist kein Zufall, daß Englands Künstler alle vorfrüh gestorben sind, daß so erschreckend Jünglingsgrab an Jünglingsgrab sich reiht, und meist ein irgendwie unnatürlicher Tod das Opfer verschlang: von England aus war es durchaus ein natürlicher Tod. England, wie es als Ausdruck seiner künstlerischen, und rückschließend muß man sagen, auch seiner vitalen Möglichkeiten einzig und allein solche Ausgeburten der Agonie bekam, die nichts anderes waren als Verkörperungen von letztem Rausch und beginnender Ohnmacht — England gab auch von sich aus seinen Künstlern die nötige Kraft nicht mit in ihr Leben, gab ihnen die Voraussetzungen ruhiger und gesunder Entwicklung nicht, wie sie nur im eigenen Lande möglich gewesen, wenn sie dort stark und fest hätten verwurzeln können. So aber wurden sie hinausgestoßen in Abenteuer, oft auch hineingetrieben in Ausschweifungen, oder verlassen in Entbehrungen: der Boden fehlte ihnen unter den Füßen, keinen Halt hatten sie im Leben, und ohne Richtung lenkte sie ihr Wille — nur selbstverständlich war es, daß sie dann an einer von den tausend Gefahren, die sie ständig liefen, endgültig scheiterten. Es wurde auch Wildes Los: mit dem einzigen Unterschiede, daß hier die Gefahren einmal weniger in äußeren Konstellationen lagen, als unmittelbar in seiner Physis, die ihn, sobald er sich dem aussetzte, notwendig in einen Konflikt mit der in England allein staatlich anerkannten Physiologie führen mußte, in dem er dann natürlich der Schwächere war.

Das Persönliche Wildes kommt hier nur in Betracht, soweit es ihn als Niedergangsphänomen noch besonders bestätigt, und dieses wiederum, über das Persönliche hinaus, ein Niedergangssymptom seines Volkes bedeutet. In Frankreich äußert sich der Niedergang in der Abnahme der Volksenergie und diese wiederum in der zunehmenden Entvölkerung, in England äußert er sich in der Störung des Volksinstinktes und diese wiederum in der zunehmenden Verrottung. Freilich ist die Form, die sie bei Wilde

angenommen hat, nur eine von vielen, wenn auch die häufigste. Doch da sie zugleich diejenige ist, die, eben weil sie sich am ehesten mit Philosophie und Ästhetik verbinden läßt, bis zur Kunst vordrang, und so muß man nach ihr urteilen. Mit Wilde ist England da angelangt, wo es, wenn überhaupt, nur noch urnische Geister hervorbringt: solche, die den Sinn des Lebens nicht über sich hinaus erblicken, sondern damit spielen, daß sie selbst der Sinn des Lebens sind, solche, für die im Geschlecht kein Unsterblichkeitsgedanke mehr zittert, sondern nur ein Genußmittel. Und was vom Geschlechtsleben eines Volkes gilt, das gilt von seinem Gesamtleben. Mit Wilde zeigt sich, daß England einem Künstler kein Ziel und keinen Zweck mehr zu geben vermag, daß es ihn auf den Selbstzweck und das Selbstziel und damit ins bedingungslos Unfruchtbare verweist — weil sein eigener Geist selber kein Ziel und keinen Zweck mehr hat und bereits im bedingungslos Unfruchtbaren ankam. Im allgemeinen ist das, was wir Dekadenz eines Volkes nennen, die Auflösung seines Organismus, der Zerfall der Gesamtenergie in Einzelenergien: das Individuum wird selbständig, als religiöses trennt es sich vom All, als nationales von der Rasse, als soziales vom Staat, als privates von der Familie; als philosophisches stellt es sich abseits von der allgemeinen Weltanschauung, als ethisches von der herrschenden Lebensauffassung; als sexuelles glaubt es sich von der Natur in einer Sondernatur entfernen, als künstlerisches auf das Leben in einer Sonderkunst verzichten zu können — und die Folge ist dann natürlich, daß das Individuum mit den Zusammenhängen auch die Stützen verliert, daß es haltloser und haltloser wird und schließlich ohne Zweck und Ziel im Dasein herumirrt. Solche Erscheinungen bringt die Menschheit beständig hervor: nur, daß junge Völker sie einfach als unbrauchbar abstoßen und sich selbst über ihnen wieder zusammenschließen, während alte Völker sich von ihnen durchsetzen lassen und schließlich an ihnen zerbröckeln. In jungen Völkern dringen sie denn auch gar nicht bis zur Kunst vor, sondern bleiben irgendwo unterwegs, meist im Verbrecherischen, auf jeden Fall im Bedeutungslosen und Unsichtbaren, stecken — während umgekehrt, in alten Völkern, gerade die dekrepierten Naturen zu

Künſtlern und überhaupt geiſtigen Repräſentanten werden, und man daher denn auch ſicher ſein kann, daß es mit einem derartigen Volke, wenn es erſt einmal den Augenblick erlebt hat, in dem Dekadenz auch in ſeine Kunſt eintrat, nunmehr zu Ende gehen wird, vielleicht in einem jahrhundertelangen Zerfallprozeß, doch unerbittlich und erbarmungslos. Dekadenz iſt nun einmal eine Raſſenerkrankung: man ſieht ſie erſt, wenn ſie ausſchlägt. Gerade von dieſem Geſichtspunkte aus, zumal, wenn man noch die Symptome heranzieht, die das Leben der engliſchen Geſellſchaft von Zeit zu Zeit ſelbſt liefert, iſt Wilde dann ein ſo vernichtendes, ſelbſtverſtändlich nicht moraliſches, wohl aber vitales Urteil über ſeine Raſſe. Denn in einem Volke arbeiten Geiſt und Körper immer zuſammen: iſt der Körper ſchlecht, ſo wird auch der Geiſt ſchlecht werden, iſt aber der Geiſt bereits ſchlecht, ſo kann auch der Körper nur ſchlecht ſein. Von England aus iſt das Verhältnis bloß ſchwer zu erkennen: aus dem einfachen Grunde, weil England im allgemeinen keinen Geiſt hervorbringt. Kommt aber einmal einer, wie eben Wilde, dann deckt ſeine bloße Exiſtenz unerbittlich die Hülle auf, und was man ſieht, iſt der angefreſſene Organismus. Und England empfand das auch: als es Wilde für eine Schuld, die weit weniger in der Perſon als in der Raſſe lag, ſo mißhandelte, da war es gewiß wieder ein Akt der Roheit und Dummheit, aber gleichzeitig auch einer der Notwehr — Wilde mußte dafür gezüchtigt werden, daß er aller Welt gezeigt, wie es in Englands Innerm ausſieht.

Nun muß man gewiß bei einem Künſtler vorſichtig ſein und darf Dekadenz nicht mit Differenzierung, der Dekadenz im aſzendenten Sinne ſozuſagen, verwechſeln: es kommt ſo oft bei ihm vor, daß irgendeine Einzelenergie allerdings ſelbſtändig wird, aber nur, um ſich doppelt kräftig zu entwickeln und dann, wenn dieſe beſondere Inſanity nicht zu einer allgemeinen vitalen auswächſt, den ſchwächeren Geſamtreſt um ſo gewaltiger mit ſich fortzureißen. Schon deshalb hätte bei Wilde die ſexuelle Inſanity an ſich nicht das unbedingt Schlimme zu ſein brauchen: wie viele, die über die Grenzen ihres Geſchlechtes hinausbrachen,

haben nicht gerade dadurch die Welt allseitig umrissen! bei wie vielen ging nicht der Unsterblichkeits-Gedanke im Geschlecht für sie persönlich verloren und dafür ganz in ihr Werk über! Das Schlimme bei Wilde, das was ihn zugleich zu seiner äußersten Einseitigkeit führte, war nur, daß er seine sexuelle Insanity unmittelbar vom Menschlichen auf das Künstlerische übertrug, daß er das Maß, das sein rein persönliches hätte bleiben sollen, als einziges an das Dasein legte, daß er die Welt überhaupt nicht mehr als biologische Schöpfung nahm, sondern nur als seine eigene erotische Phantasie, die ihm Selbstzweck auch da blieb, wo er selber schuf. Über seinem Trieb, die Welt „schön" zu begreifen, als ein ästhetisches Phänomen, vergaß er ganz, daß sie auch menschlich ist, und ein vitales Phänomen. Daraus ergeben sich dann all die Züge, die nur als Begleiterscheinungen des Homosexuellen verständlich werden: daraus ergibt sich diese Auflösung des Daseins in pure Spielerei, diese Verzettelung des Denkens in Sophismen, diese Vertändelung des Schaffens in Epikureertum; daher auch diese feminine Koketterie, mit der er seine Anschauungen ausspielt, dieser feminine Luxus, für den er als Mensch ein so starkes Bedürfnis empfand — bis hin zu jenen persönlichen Eitelkeiten und Selbstbespiegelungen, die überall zwischen den Zeilen herausschauen. Man merkt bei ihm den Homosexuellen: das ist das Schlimme. Man merkt, daß alles Schwache und Schlaffe an das Homosexuelle gebunden ist, daß all das Temperamentlose und Unenergische, all das Neurasthenische und Phlegmatische von ihm kommt. Und gleichzeitig entfernt das seine Bücher, trotz ihrer erlesenen künstlerischen Form, von der eigentlichen Kunst, die immer Menschheitsausdruck ist, und nähert sie der reinen Konfessions- und Kuriositätsproduktion: wenigstens wird man sie, trotzdem Wilde dieser fabelhafte Stilist ist, stets mehr zu den Bänden des Marquis de Sade und den Bildern des Wiertz passend empfinden, zu denen sie nicht stofflich, noch gar formal, wohl aber gattungshaft gehören — so sehr ist der Autor und sein Spezialsujet, und so wenig ist das Leben darin! Dabei hatte Wilde selbst als die Forderung der l'art pour l'art formuliert: „Den Künstler zu verbergen, die Kunst zu offenbaren, das ist das Ziel der Kunst,"

– aber der Menſch läßt ſeiner nun einmal nicht ſpotten. Und wäre Wilde, bei ganz derſelben perſönlichen Veranlagung meinetwegen, doch ein anderer geweſen, als Mann eine weibliche Natur der Tiefe, nicht der Oberflächlichkeit, ſo würde wohl auch nach der Seite des Inhalts Menſchheit und nach der Seite der Form Kraft in ſeine Bücher gekommen ſein!

Auch andere Völker haben in unſerer Zeit Niedergangserſcheinungen hervorgebracht, aber auch im Niedergangsleben blieb dann ſtets noch das Leben als ſolches beſtehen: in Rops ſchien die ganze Menſchheit von ihren Lüſten gekreuzigt, in Baudelaire ging ſie in wüſtem Totentanz unter, in Toulouſe Lautrec heulte ſie unter Grimaſſen empor. Und es ſteckte immer noch Macht in den Kataklismen, mit denen das Leben zuſammenbrach, während es bei Wilde, der kein Nero war, wie er träumte, ſondern bloß ein Antinous, der als Nero ſich aufſpielte, zur vollendeten Ohnmacht wurde. Die Menſchheit, zu lauter Rops, Baudelaires und Toulouſe Lautrecs geworden, könnte immer noch orgiaſtiſch ſein. Die Menſchheit dagegen, zu lauter Wildes geworden, würde temperamentlos, phlegmatiſch, blaſiert nur dahinſterben können. Dem hageren Wüſtling ſteht der fette gegenüber – jener, der „kurz von Atem“ iſt, wie es Hamlet ſchon war, das Urbild aller derer, die nicht leben können, weil ſie ohne innere Luft ſind. Umſonſt ſehnte ſich Wilde nach Jugend und Schönheit und jedenfalls auch nach Geſundheit: ſein Hedonismus war nicht mehr der naive, der in Griechen und Renaiſſancemenſchen gelebt, ſondern der raffinierte, der alle Verfallszentren, das alternde Hellas und das alternde Rom, ſodomitiſch durchzogen hat und jetzt nach England gekommen iſt – doppelt gefährlich dort, weil es auf kein ſinnliches und damit ſchon vorbereitetes Volk trifft, wie in Frankreich, ſondern auf ein ſogar asketiſch verzüchtetes. Schon weiß dieſes Volk ſittlich nichts mehr mit ſich anzufangen, ſchon ſucht es einen Erſatz in Exzentrizitäten, ſchon iſt die ſprichwörtliche engliſche Brutalität der Maſſe nichts anderes als verirrte Geſchlechtlichkeit und die Geſellſchaft tief verwühlt in die Perverſitäten ſämtlicher Erdteile. Für die Maſſe ſpricht das keine Kunſt aus: ſie findet ihre Befriedigung

in den Spektakelstücken und Schauerromanen, die man ihr gerade gibt. Für die Gesellschaft aber, sehr gegen ihren Willen, hat jetzt Wilde gesprochen: und es waren Dokumente einer Verweibung und Verweichlichung, die er gab, welche unerhört sind — noch nicht einmal Humus für neue Schichtungen, weder des Kunst- noch des Rassenlebens selbst, können sie geben, so sehr sind ihnen die Säfte entzogen. Auch Byron und die Byronianer hatten diese Gesellschaft repräsentiert, indem sie sich von ihr abwandten: aber sie waren noch wild ausschwärmende Kraftmenschen gewesen. Jetzt ist ihr Enkel, als Sohn der nächsten Generation, bereits zum hinfälligen Schwächling geworden: geradeso wie heute von Dichtern anderer Völker, die undegeneriert sind oder regeneriert haben, ein Wedekind, mit dem Wilde die cynische Amoral teilt, neben ihm als ein wahrer Athlet sich behauptet, oder Gabriele d'Annunzio, mit dem ihn der ästhetische Dandysmus verbindet, neben ihm als ein wirklicher Lebe- und Lebensmensch steht. England ist nun einmal dazu verurteilt, durch Inzucht zu sterben, die vorübergehend vielleicht zur höchsten Rassigkeit führen kann, im übrigen aber unaufhaltsam zu einem tiefsten Rassenverfall auch als Massenverfall führen muß. England hat den Zustrom nicht, der in den Völkern des Kontinents beständig Auffrischungen austauscht, es hat schon seit Jahrhunderten seine beste Kraft an das Ausland, namentlich an Amerika, abgegeben, während es selber die besten, die geistigen Kräfte, die ihm vom Auslande hätten zufluten können, infolge seiner eigenen Ungeistigkeit abstieß, und so der Stamm, der im Mutterlande verblieb, sich wechselseitig aufsog, bis zuletzt nichts übrig bleiben wird, als das Rassenskelett. Politisch und allgemein zivilisatorisch kann sich dieser Prozeß, bei der schützenden und den nationalen Egoismus unerhört begünstigenden Insellage Englands, vielleicht sogar noch Jahrhunderte hinziehen, nach dem Maße, in dem die Muskelkraft der Masse von der zerstörenden Einwirkung der Intelligenzkraft des Einzelnen nur wenig bedroht wird, oder wie Wilde es ausdrückt:

> „Die herrliche Gesundheit unseres Volkes verdanken wir lediglich unserer nationalen Borniertheit."

– aber geistig, in dem Maße, in dem man bei England von Geist eben reden kann, hat dieser Prozeß schon heute begonnen, mit all seinen Folgen auch für das Persönliche, Moralische, Vitale. Wilde ist der Beweis.

Schon bei ihm als Künstler konnte die Kraft, die fehlte, von der Schönheit, die er suchte, nicht voll ersetzt werden. Wohl hat er Schönheit gegeben: Schönheit der Anämie oder Schönheit des Horrors, müde Schönheit, in der die Seele sich ausruhte, oder schreckliche Schönheit, die die Nerven noch einmal emporpeitschte. In seinem Drama „Salome" hat er mit erlesenstem Stilgefühl den Prärafaelitismus auf die Szene übertragen, und in seinem Roman „Dorian Gray" hat er ein Stück Autopsychologie auf die Formen all der Delikatesse gebracht, von der er voll war. Aber beide Dichtungen, und es sind die, in denen er noch am ehesten in eine Höhe wuchs, sind durchaus kuriose Gebilde geblieben: zu monumentaleren Wirkungen hatte er nun einmal den Elan nicht, den allein das Leben geben kann, wenn es hinter einem Künstler schlägt und auch sein Werk gegen den Himmel wirbelt. Im Gegenteil: viel eher lag es schon in Wildes Natur, daß er um so köstlicher wurde, je kleiner der Raum war, auf den er sich beschränkte, und das Köstlichste jedenfalls mündlich gegeben hat, in all jenen kleinen Parabeln, mit denen er seine Person gesprächsweise zu schmücken liebte. Anderseits verzichtete er gerade dadurch immer mehr auf ein wirkliches Lebenswerk und beschied sich freiwillig mit dem Ruhm eines Menschen, der, wie er selbst gestand, sein Genie in sein Leben, aber in seine Kunst nur sein Talent legte. Für ihn als Künstler mochte diese Selbstbescheidung, die nur keine Bescheidenheit, sondern Eitelkeit war, noch angehen: so erhielten alle die Winzigkeiten, die ihn beschäftigten, wenigstens ihre Meisterform und wir – außer dem „Dorian Gray" und der „Salome" – so feine Rondos wie etwa die des „Granatapfelhaus". Für ihn als Erscheinung dagegen verwandelte sich der Ruhm eines literarischen Dandys, den er suchte, in den Unruhm eines Menschen, der wertlos für die Menschheit ist und den sie wegwerfen kann. Wirklich groß ist doch schließlich immer nur der Dichter, der überhaupt nicht an sich, sondern immer nur an

ſein Volk denkt: der möglichſt viel aus ſeinem Leben zieht, aber bloß, um möglichſt viel für das Leben ſeines Volkes in ſein Werk legen zu können — geradeſo wie eine Nation wirklich groß nur dann werden kann, wenn ſie ſelbſtlos ſich entwickelt und mächtig den Gedanken einer Zuſammenarbeit, weder um Luxus noch um Geld, ſondern um Zukunft zu ſchaffen, durch ſich hindurchgehen fühlt. Aber weder England war ein Volk, noch Wilde ein Mann von dieſer Art: was beide, durchaus einander wert, wie ſie ſind, nicht haben und kennen, iſt Großzügigkeit — bei dem einen äußerte ſich das nur in Verhärtung und Verknöcherung des Innenlebens, bei dem anderen, als er ſich davon angewidert fühlte und in ſeine Kunſt zu retten verſuchte, in Verweibung und Verweichlichung. So geſehen, hat Wildes Erſcheinung als Verkörperung des reinen Luxusinſtinktes geradezu etwas Schmähliches für die Menſchheit: was ſoll uns heute ein Mann mit den Launen und Bedürfniſſen einer Frau, nicht einer, die der Menſchheit Kinder gebärt, ſondern die das Leben wie ein Spiel vertut? Menſchenernſt und Menſchenwürde ſind ſchließlich doch immer Manneseruſt und Manneswürde — und es iſt viel Ernſt und viel Würde mit Wilde verloren gegangen. „Stehen ſie ſtill, die alten Raſſen?“ fragte Walt Whitman, urſprünglich demſelben Stamme entſproſſen wie Oscar Wilde. Man braucht nur an ſie beide zu denken, um zu ſehen, wohin eine Raſſe geraten kann, man braucht ſogar nur die Köpfe beider zu vergleichen, um den ganzen Unterſchied zu erkennen: den ſtarken, herausgearbeiteten Prophetenſchädel Whitmans, voll Kraft, Ehrfurcht und Gläubigkeit, und das ſüße, verſchwommene Ziergeſicht Wildes, voll innerer Öde. Nicht bloß ein Ozean trennte ſie, ſondern alle Entartung, deren die Menſchheit fähig iſt; alle alte Welt, die ewig hinter uns unterſinkt und alle neue Welt, die ewig wieder vor uns ſich hochhebt; unſere ganze Vorſtellung von einem letzten Menſchen, der beſtändig in der Menſchheit ſtirbt, und einem erſten Menſchen, der beſtändig wieder in ihr geboren wird. In Wilde und Whitman verkündete die Bildung, die der menſchliche Körper in zwei verſchiedenen Erdteilen angenommen hat, dies ewige Wunder von der Erhaltung unſerer Art und ihres ebenſo ewigen

Gegenspiels – und der Geist, den der Körper in der Form von zwei verschiedenen Dichtungen hervorgebracht, konnte es nur bestätigen.

Doch natürlich: man muß Wilde als das nehmen, was er nun einmal ist. Und da war er schließlich überhaupt kein Dichter, oder doch nur insofern, als es galt, sich über die englische Wirklichkeit hinwegzuträumen, nicht aber, aus der ihn umgebenden Welt, dem Volk und der Zeit, Kunst zu schöpfen: die Kunst war ihm ein Sport – weiter nichts! Wildes Bedeutung, nicht infolge seines inneren Wertes, sondern infolge des Sinnes, den durch ihn das englische Leben erhält, liegt durchaus in der Art, wie sich in ihm das Haltlose seiner Ästhetik mit dem Haltlosen seiner Person gleichsam zu einem Symbole verbindet. Sein Bestes hat dieser englische Lucian denn auch da gegeben, wo er seine Ästhetik nicht durch Beispiele von eigenen Schöpfungen zu ergänzen, sondern wo er sie in Betrachtungen aufzulösen suchte: in seinen Essays, in seinen „Fingerzeigen". Hier, wo der l'art pour l'art-Gedanke zum ersten Male bewußt und so folgerichtig zu Ende gedacht wurde, wie wenn er nur auf Wilde gewartet hätte, ist dieser denn auch literarisch ganz einzig und unvergleichbar. Byron und die Byronianer hatten noch viel zu viel Temperament besessen, um sich mit Theoremen überhaupt abzugeben: erst Wilde konnte die restlosen und zureichenden Formeln für die Gesetze oder Ungesetze finden, nach denen man in England schuf. Daß es eine paradoxe Ästhetik ist, eine die zwischen Himmel und Erde schwebt und sofort umgeworfen wird, wenn sie in Berührung mit Menschlichem und Wirklichem gerät, bewies die Erscheinung Wildes selbst wieder. Menschheitswert bekam sie auch durch ihn nicht: sie bleibt nach wie vor ein Widerspruch in sich selbst, nach wie vor ist ein Schönheitsbegriff undenkbar ohne zugehörigen Lebensbegriff, nach wie vor ist, geradeso wie ein Ding nicht mit sich selbst gemessen werden kann, die Kunst nicht meßbar durch die Kunst, sondern nur durch das Leben. Handwerkssinn, den hat der Begriff wohl: Kunst für die Kunst – aber nicht Weltanschauungssinn, wie das Ästhetentum ihn ihr geben wollte. Doch in dieser Beziehung ist Wildes Ästhetik ja auch gar nicht ernst

zu nehmen, ſondern nur in der, daß es ihm gelang, eine ſophiſtiſche Wahrheit in glänzender dialektiſcher Leiſtung durchzuführen und zugleich, ohne es zu wiſſen, ad absurdum zu führen. Menſchlich ſollte er es am eigenen blutenden Leibe erleben und aus eigener blutender Seele auch dichteriſch geſtehen, daß man ſich nicht ungeſtraft von dem Leben entfernen darf: in ſeiner letzten Dichtung, die er ſchrieb, als ſein Daſein über ihm zuſammenbrach, der „Zuchthausballade". Denn das Zuchthaus: das war ſchon die richtige Antwort auf ſeine Sybaritenexiſtenz. Und die „Zuchthausballade": das wurde ſeine eigene Antwort auf ſeine Sybaritenäſthetik. Die Menſchheit hatte ſich gerächt, und zum erſten Male brach hier der Menſch durch: nur, daß es für den Menſchen ſelber zu ſpät war. Geradeſo wie es für England zu ſpät war, das noch einmal verſucht hatte, einen Geiſt hervorzubringen, aber auch ihn wieder ſchnell von ſich abſtieß, dieſen — letzten engliſchen Geiſt.

Maeterlinck.

Die Vlamen sind ein stilles und müdes Volk geworden. Längst vorüber ist die Zeit, da etwas von dem Rausch und der Kraft holländischer Lebensfreudigkeit und Lebensfestigkeit auch nach ihnen übergriff und Pomp oder Kirmeßtreiben, je nach den Kreisen, der eigentliche Ausdruck ihres Lebens war. Rubens nach der einen, der höfischen Seite, und Jordaens nach der andern, der bürgerlich-bäuerischen Seite, haben diese glückliche, unbändige, saftstrotzende Epoche des Vlamentums für immer in der kurzen Spanne Nationalkunst festgehalten, die wie ein bunter Traum jäh in der Geschichte ihres Landes aufblitzte und es für einen Augenblick künstlerisch mit in die Geschichte der Menschheit stellte. Doch mit Rubens und Jordaens war diese Epoche auch schon wieder beendet: nicht umsonst folgte auf sie nur noch, als der dritte und letzte große vlämische Meister, van Dyck, in dem sich der Umschwung von der Renaissance zur Dekadenz bereits so ersichtlich vollzog — dieser feine, blaßblütige, blauädrige Elegant, halb durchtriebener Roué, halb verzärtelter Knabe, dessen morbider Aristokratismus das Volk nun nicht mehr verlassen sollte.

Nur in einer einzigen Beziehung ist noch eine Erneuerung erfolgt: durch eine jener rettenden Rassekreuzungen, die so oft einem verendenden Stamme kurz vor dem Tode noch Auffrischungen zuführen, und die in flandrischen Landen überall da, wo sich das germanische Vlamentum zu der überwiegend romanischen Mischung

des modernen Belgiertums verband, mitten im Lande der Stille und des Sterbens, eine der betriebsamsten, erfolgreichsten und vorgeschrittensten Zivilisationen aufschießen ließ, die es in Europa heute gibt — einen Industriestaat, in seiner äußeren Kleinheit und trotzdem inneren Bedeutung ganz ohnegleichen. Daran haben die Vlamen freilich nur mitgeholfen als ein still nährendes Ferment, während der Ausschlag bei den Belgiern selbst blieb, mitsamt der eigentlich treibenden Energie — aber immerhin, das Ergebnis ist da, daß das Romanentum hier, auf ursprünglich rein germanischer Erde, so große, zum mindesten materielle Entwicklungs-Möglichkeiten vor sich sieht, wie auf keinem andern lateinischen oder latinisierten Boden, und vor allem in Frankreich selbst nicht. Künstlerisch ist dieser belgische Industrialismus bisher nur einmal gewertet worden: durch Meunier, der aber auch dafür gleich weit über die Grenzen Belgiens hinausschuf, mit seiner Kunst an die gesamte Menschheit sich wandte, soweit sie durch Fleiß und Arbeit sozial und kameradschaftlich sich heute verbunden fühlt. Im übrigen ist jedoch, geradeso wie die Seele des Landes nach wie vor eine Nebelseele scheint, auch die vlämische Kunst durchweg eine Nebellyrik geblieben. Selbst über den Werken von so derben Realisten wie Courtens dem Maler und Eekhoud dem Erzähler liegt immer noch ein leiser, grauer, silbriger Schleier, der die durchbrechende Wirklichkeit, die Reste der einst holländischen Farbenpracht oder die neuen Landesfarben von Hochöfenrot und Bogenlicht, märchenhaft mildert. Die meisten der jungen Vlamen dagegen gaben die Wirklichkeit überhaupt auf: beleidigt und abgestoßen von ihr, um sich in der Not ihres verfeinerten Innenlebens in eine Traumwelt zu flüchten. Die Maler, wie Van de Velde, warfen sich ganz auf die Form als ein Linienspiel und wurden Dekorateure und Raumphantasten: feine und mutige Pioniere einer kommenden Kultur des täglichen Lebens, die sich dadurch zugleich die Möglichkeit schafften, indirekt, theoretisch wie praktisch, wieder auf die Wirklichkeit zurückzuwirken, die sie im öffentlichen Leben nichts angegangen war; so daß denn aus Belgien die besten und fruchtbarsten Anregungen für die Entwicklung unserer Zeit auch als einer äußeren Stilentwicklung gekommen sind. Und die Dichter,

wie Rodenbach von französisch, Streuvels von vlämisch schreibenden, brachten ganz entsprechend auch nur Werke hervor, die zunächst gar nicht mehr vom Leben selbst, sondern von einer zweiten und schöneren Welt, gar nicht mehr von Menschen, sondern von Feenwesen und Idealgestalten zu handeln schienen, Werke, die ganz jenen Ton der Sehnsucht und des Erdwehs, der Krankheit und des Todes hatten, auf den jede Literatur gestimmt ist, die sich auf eine alte, aber ausgegebene Kultur gründet. Während das Schaffen jener Maler zugleich noch einen gewissen Experimentwert hatte, der seinen vollen Sinn in der Anwendung finden konnte, besaßen die Werke dieser Dichter nur einen Luxuswert, der allein dem Genuß als Selbstzweckanspruch zu genügen vermochte: es waren Bücher, die an Jacobsen erinnerten, den Dichter dänischer Herbstschönheit, die Oscar Wilde in der Zurückgezogenheit eines englischen Sommersitzes gerne gelesen haben könnte, die nach Venedig, nach Wien paßten, aber nur nicht dahin, wo in einem Zentrum modernen Lebens die Phänomene von heute mit denen von gestern um ihre Überhand von morgen im Kampfe lagen und rangen. Schon deshalb ist es kein Zufall, daß aus belgischem Lande, aber vlämischem Blute schließlich derjenige Philosoph und Dramatiker kam, dessen Philosopheme und Dramen die ohnmächtigsten vor dem Leben sind, die von unserer Zeit aus möglich waren, weil sie sich so weit von unserer Zeit entfernten, wie die keines andern Philosophen und Dramatikers — Maurice Maeterlinck.

Seine Erscheinung ist an sich vollständig bedeutungslos: sie gibt unserem Leben nichts, weil das nur die Kraft könnte, während er nur die Schwäche besitzt; und sie nimmt unserem Leben auch nichts, weil selbst dazu die Schwäche unfähig zu sein pflegt. Ohne Maeterlinck und mit Maeterlinck würde die stoffliche und geistige Entwicklung der Menschheit ganz genau denselben Gang gehen: er hat keinen Gedanken geformt und kein Gefühl vermittelt, die der Eckstein sein könnten, an dem die Kursrichtung sich ändert, und uns in ein anderes Rollen zu bringen vermöchten, als das bisherige war — im Grunde, weil er überhaupt keinen neuen Gedanken geformt und kein neues Gefühl vermittelt hat.

Aber Maeterlinck iſt zugleich die Verdichtung einer Stimmung, die, wie durch ihn, auch noch durch manchen andern Menſchen unſerer Zeit geht: durch alle die, welche den Boden unter ſich nicht in ihrer Gegenwart finden können, obwohl ſie die Natur doch wahrlich nicht grundlos in ſie hineingeboren haben wird, und die nun eine Ausflucht in der Erneuerung irgendeiner Vergangenheit ſuchen. Zwei ſolcher Ausflüchte pflegen die beliebteſten zu ſein: die Neurenaiſſance und die Neuromantik. Doch an die Neurenaiſſance denken immerhin die vitaleren Naturen, die, welche wenigſtens die Energie und das allgemeine Tempo mit unſerer Zeit teilen, während an die Neuromantik nur die anämiſchen Naturen denken, die, welche wie Flüchtlinge kläglich neben unſerer Zeit herſchleichen: Maeterlinck beweiſt es, denn er iſt der reinſte Ausdruck dieſer Neuromantik und zugleich die blutloſeſte, willenloſeſte, tatloſeſte Ausflucht, die wir überhaupt erlebten. Da es aber immer gut iſt, ein Ding auch einmal von ſeiner Kehrſeite zu betrachten, ſchon um zu erkennen, ob es nicht hohl iſt, ſo kann man in Maeterlinck wenigſtens das eine ſehen: das vollkommenſte Gegenteil zum modernen Menſchen als dem Schaffer des modernen Lebens. Nur, daß man dann nicht etwa dieſes moderne Leben hohl findet, nach der Seite ſeiner Phantaſtik hin, ſondern Maeterlinck hohl, nach der Seite des modernen Lebens hin!

Die Romantik iſt mit dem Chriſtentum als einer daſeinsfeindlichen Macht in die Welt gekommen, mit der Selbſtändigwerdung chriſtlicher, beziehungsweiſe platoniſcher Ideen und ihrer Übertragung vom ethiſchen auf äſthetiſch-ſpekulatives Gebiet, die immer dann möglich war, wenn die allgemeine Weltanſchauung ſich vom Diesſeits ab und einem Jenſeits zu wandte. Romantik bekamen wir deshalb ſtets, wenn die Menſchheit mit der Wirklichkeit nichts mehr anzufangen wußte, obwohl die Wirklichkeit, im materiellen wie immateriellen, realiſtiſchen wie idealiſtiſchen Sinne, doch ſchließlich die einzig verläßliche, weder lügende noch zu belügende Wahrheit iſt, die wir haben. Die Menſchen der Antike und der Renaiſſance ſpannten die Phyſis, mit der ſie ihre Wirklichkeit in einer ſo prachtvollen Wirklichkeitskultur durchlebten, daß der Geiſt wie von ſelbſt aus ihren mächtig bewegten

Körpern drang, bis dahin an, wo auch dieſe Phyſis mitten hinein in die Reiche des Metaphyſiſchen reichte. Und ebenſo wird das moderne Leben, wenn wir es ſteigern mit all den elektriſchen und magnetiſchen Gewalten, die heute in ihm lagern, wenn wir es ganz durch und zu Ende leben zu einer modernen Kultur, ſich mit dieſer modernen Kultur auch wieder zu einem meta-modernen Leben erheben, wo wir dem Geiſt der Welt nahe ſein können, ohne doch die Erde zu verlaſſen. Die Weltanſchauung jeglicher Romantik dagegen, ſei es, daß ſie ſich an der Erde epikureiſch übereſſen, ſei es, daß ſie ſich asketiſch in ſich ſelber verzehrt, kann immer nur verzichten — verzichten auf das Leben und die Liebe, auf das Schaffen und das Glück, verzichten nur auf eines nicht, das ſie als Το ἓν an die Stelle ſetzt: auf das Schauen. Im Schauen, dem buddhiſtiſchen verwandt, nur ekſtatiſcher, thaururgiſcher, oft ſogar beinahe erotiſch gefaßt, liegt immer der eigentliche Kern der Romantik: in einer Phantaſtik, die nicht aus der Wirklichkeit herausgeſehen werden kann, ſondern, über die bewußt oder unbewußt vergeſſene Dinglichkeit der Dinge hinweg, in die Unwirklichkeit hineingeſehen werden muß. Mit dieſer Phantaſtik wird dann alles bevölkert: religiös unter Verzückungen der Seele das Weltall, philoſophiſch unter Einbildungen der Erkenntnis die Vorſtellungswelt, ſchöpferiſch unter Viſionen des inneren Auges das Kunſtwerk. Das war immer ſo, ſolange es eine Romantik gibt: als die Antike in ihrer letzten Vergeiſtigung ſich auflöſte und die Neoplatoniker, dieſe Urväter der Romantik, noch einmal in Fabelweſen die Welt begriffen; dann, als im Mittelalter der chriſtliche Geiſt wie eine Blendung in den germaniſchen fuhr und die Myſtiker in Kontemplationen vor dem Höchſten erſtarrten; und zuletzt, als im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts dieſer germaniſche Geiſt, nach all den Schwächungen, die er inzwiſchen erfahren, zwar wieder erſtarkte, aber ſeine noch immer verträumten Söhne keine Kultur um ſich ſahen, die ihrer Sehnſucht entſprach, und ſie nun als die Romantiker im eigentlichen Sinne, als Literaturromantiker, wieder zurückſuchten nach Hellas oder der Gotik. Und jetzt iſt es wieder ſo, da dieſe germaniſche Kultur ringsum erſteht, endlich ſo ſtark, daß ſie ſich nur aufzubauen braucht auf dem Stoff ihres eigenen Grundes, da aber

immer noch versprengte Träumer, den Blick auf Ruinen von früher schwärmend verwandt, ihre Wirklichkeit fliehen, weil sie ihnen zu sachlich und unschön, wenn nicht vermessen und gottlos erscheint. Die Äußerungen all dieser Romantiken und Neuromantiken waren verschieden, wie mit den Zeiten die Anlässe verschieden waren: aber der Geist war immer derselbe, war daseinmeidend und gottsuchend, war menschenmißtrauend und gottanflehend. Nur, daß dieser Geist, je mehr man sich dem Augenblick nähert, da er sich im Neoplatonismus zum ersten Male offenbart, um so mehr auch Berechtigung hatte — und je weniger Berechtigung, je mehr man sich von ihm entfernt. Der Neoplatonismus erhielt sich noch Jahrhunderte lang, von gräcoorientalischem Geiste genährt, als wirkliche Weltanschauung, aber schon die Mystik war kaum mehr als eine Einzelanschauung und ward schnell von dem erstarkenden Leben der Renaissance verschlungen; wie erst recht die Literaturromantik vom Anfang des vorigen Jahrhunderts, kaum in einzelnen Köpfen entstanden, wieder von dem Realismus verschlungen wurde; und wie die moderne Romantik, eben die, welche Maeterlinck repräsentiert, gegen diesen Realismus überhaupt nicht mehr aufzukommen vermag. Mit der Auffaugung des Christentums durch das Leben, mit dem Sieg der Kultur über die Religion, der Bejahung über die Verneinung, des erlösten Menschenbewußtseins über das erlösungsbedürftige Gotteskindschafts-Bewußtsein zu verschwinden: das war von Anfang an die Bestimmung der Romantik. Sie hat der Kunst vieler Jahrhunderte wundervolle Fabeln gegeben, geradeso, wie die Antike ihr wundervolle Formen gab: beide, die Antike und die Romantik haben ihre Renaissancen und, mit abnehmendem und immer mehr abnehmendem Werte und in schwächer und immer schwächer werdenden Werken, ihre Neorenaissancen gehabt. Aber jetzt, heute, hat die Menschheit auch alles von ihnen verwertet, organisch in sich aufgenommen und dynamisch weiter gegeben, was überhaupt von ihnen zu verwerten, aufzunehmen und weiterzugeben war, jetzt, heute, haben Antike und Romantik ihre letzten Wiederkunftsmöglichkeiten endgültig erfüllt und die Menschheit ist nun auf sich selbst angewiesen: sich nur auf sich selber verlassend, nur aus

sich selbst ihre Fabeln und Formen gebärend, ausgehend von der Welt ihrer eigenen Wirklichkeit, muß sie suchen, all die neuen Erschütterungen ihres neuen Lebens auch als neue Schönheiten in ihre neue Kunst hinüberzutragen.

Damit ist eine Erscheinung, wie die Maeterlincks, von vornherein zu einer bedingungslosen Eklektik verurteilt. Seine Philosophie ist nichts als eine Mischung der alten christlichen mit der alten stoischen, durchsetzt von neuplatonischen, mittelalterlich-mystischen und modern-romantischen Elementen, die dem Ganzen ein gewisses Geheimnis, den Dunstkreis, den Stil geben. Buddha und Christus, Zeno und Plotin, Mark Aurel und Augustinus, Franz von Assisi und Meister Eckart, zuletzt noch Schelling und Schopenhauer treten noch einmal auf und predigen — nur, daß all diese Männer zur Menschheit sprachen, während Maeterlinck bloß zu sich oder seinesgleichen spricht, nur, daß ihre Weltanschauung aus der Weltsynthese herausgeschaut war, während die Maeterlincks bloß aus einer Welthypothese kam. Es ist eine Philosophie, die die Menschheit nicht einen Schritt weiter bringt, im Gegenteil, wenn diese ihr gehorchte, sie nur der Gefahr aussetzen würde, statt nach vorne zu denken, noch einmal wieder nach rückwärts zu denken. Es ist eine Philosophie, nicht aus der Entwicklung der Menschheit herausgedacht und so fähig, endliche Erscheinungen zu unendlichen zu erweitern, in zeitlichen Wahrheiten Offenbarungen von überzeitlichen zu sehen. Es ist eine Philosophie, überhaupt nicht an Dingen gedacht, sondern am Denken selber gedacht und damit, weil sie den Boden nicht unter sich hat, von dem sie ins Ewige abschnellen könnte, notwendig nur im Gemeinplatze endigend. Alle die Erkenntnisse des Christentums und des ganzen anderen Indiertums werden noch einmal wieder hervorgeholt und, die sie einst Endzwecke waren, als ihnen wirklich eine Zeit und bestimmte Völker entsprachen, jetzt zu einem in der Luft hängenden Selbstzwecke erklärt: die Selbsterkenntnis zum einzigen Daseinsziel, die Moral zur einzigen Ethik, die Unterwerfung der Instinkte zur einzigen Tugend — und das alles, weil nicht herzklopfend erlebt, sondern peinlich zusammengetragen, weil überhaupt

nicht menschlich, sondern mit schiefer Asketenpsychologie begründet, so viel schwächer, unmutvoller, unglaubwürdiger formuliert als früher, da einst Gott aus den Denkern sprach, die solches verkündeten. Heute sind Gottes Thron mit den alten metaphysischen Voraussetzungen auch die letzten Stützen entzogen, und unter neuen metaphysischen Voraussetzungen will die Menschheit aus ihren Denkern sprechen: schon deshalb kann sie auch nur mit einem solchen Denken etwas beginnen, das mit der Menschheit und dem Menschlichen rechnet, all seinen Lastern so gut wie seinen Läuterungen, seiner Kraft, seiner Unbändigkeit, dem ganzen wilden Leben.

Wohl versucht Maeterlinck manchmal einen Vorstoß zu diesem Menschlichen und damit dann auch in Gebiete, die zu denen gehören, welche, heute noch dunkel, von der neuen Menschheit aus hell gemacht werden müssen. Dahin gehört vor allem seine Schicksalsauffassung, dahin gehört, daß er sich überhaupt an Schicksalsprobleme heranwagt, daß von Schicksalsproblemen seine ganze Philosophie von ihrer spekulativen Seite aus geradezu handelt. Aber gerade hier zeigt sich auch die Unfähigkeit seines Denkens vor der Wirklichkeit am erschreckendsten: er dringt vor, doch er kommt genau nur dahin, wovon überhaupt erst ausgegangen werden muß, wenn man zu einer modernen Schicksalsphilosophie, zu einer Abfindung mit dem Schicksal in einem Sinne der Erde, und dadurch dann erst auch in einem Sinne der Welt, gelangen will. Oder was soll man zu einem Philosophen sagen, der Schicksalsphilosophie schon beinahe aus Prinzip zu treiben scheint, aber dabei nicht weiter kommt als zu der Einmaleins-Weisheit: „Was geschehen wird, das wird geschehen?“ Und über die Nullheit dieser Erkenntnis kann auch die Dünne seiner Ethik nicht hinweghelfen; oder was hat die Menschheit davon, wenn sie vernimmt: „Es ist weise, zu denken und zu handeln, als ob alles, was der Menschheit zustößt, unvermeidlich wäre“? Das Labyrinth bleibt, und Maeterlinck weiß selbst, daß es bleibt: daß er es trotzdem ein wenig zu entwirren sucht, gerade mit jenem Mittel, das seither noch immer versagt hat, der „Weisheit“ als solcher, bedeutet kaum mehr als ein Spiel und könnte die Mensch-

heit im besten Falle zu einem Siege über das Schicksal dadurch führen, daß sie vor ihm davonläuft. Wenn wir „weise" werden, wenn wir uns in uns selber zurückziehen und unseren Nabel beschauen, wenn wir uns womöglich entschließen, Geburt und Tod in einem freiwilligen Sterben selbst zu verbinden: dann gibt es ja kein Schicksal mehr oder doch nur ein lebloses Schicksal — es ist nicht zu leugnen. Aber die Menschheit will sich nicht in sich selber zurückziehen, sondern will leben, sie wird geboren und stirbt und wird wiedergeboren, und die „Weisheit" nimmt sogar nur einen sehr untergeordneten Platz in ihr ein, obwohl es trotzdem der Menschheit gelingt, sich in einer Entwicklung nach der andern, einer Kultur nach der andern, beständig und mächtig selber zu überbieten. Über das Leben, wenn es denn nun einmal so aufgefaßt werden muß als etwas, über das wir uns hinwegbringen müssen, kommt die Menschheit zur Beruhigung und Gewißheit, sobald es ihr gelingt, sich selbst in dieses Leben hineinzubringen, als in ein erkanntes Drama, dessen bewußte, wollende, tätige Spieler die Menschen sind. Man sage der Menschheit, warum und wonach sie leben soll, und die Menschheit wird in diesen Zielen ihr Schicksal finden, nicht eines, dem sie blind unterworfen, sondern das sie freudig selbst ist. Ziele setzen, Möglichkeiten des Menschlichen abwägen, bis hin in die Gesetze des Ewigen, die für die Menschheit als einen Teil der Ewigkeit so gut gelten müssen, wie für das Ganze: das ist deshalb auch der einzige Sinn des Denkens. Allein durch die Tat, als diejenige Kraft, die die Entwicklung des Werdens veranlaßt hat, und zu ihr gehört dann auch die Denk-Tat, aber nicht durch die „Weisheit", die sich von dieser Entwickelung des Werdens nur losgelöst hat, und die in der Konsequenz uns nur zu einer Loslösung von der Natur und allem Animalischen führen könnte, vermögen wir dem Schicksal beizukommen — und wir kommen ihm ja beständig bei, in jedem Augenblick, in dem wir leben. „Weise sein," sagt Maeterlinck, „das heißt vor allem lernen, glücklich zu sein, um dadurch zu lernen, dem, was das Glück an sich ist, eine immer geringere Bedeutung beizulegen." Aber jede Freude und mit ihr auch jeder Schmerz, den Menschen haben, straft diesen Sophismus

Lüge, in seiner versteckten Selbstsucht und Selbstgerechtigkeit so egoistisch, pharisäisch und alles in allem philiströs, wie die ganze Philosophie Maeterlincks ist: denn das Glück und mit ihm auch das Unglück sind noch immer die besten Erreger zu jener Tat gewesen, in der allein die Menschen wissen, warum sie Menschen sind. „Weise sein," sagt er ein andermal, „heißt durchaus nicht, keine Leidenschaften haben, sondern die zu läutern wissen, die man hat." Aber geläuterte Leidenschaften sind überhaupt keine Leidenschaften mehr, und noch stets waren die Menschen am sichersten ihrer selbst und haben froh gerungen und gelitten, wenn nur das Blut sie trieb zu allem, was sie unternahmen, und niemand sie zwang, ihr eigenes Fleisch und damit sich selber zu kreuzigen. Einer solchen Menschheit, heldisch aus vitaler Bewegtheit, nicht aus stoischer Ruhe, ist auch das Schicksal nie noch als eine Ungerechtigkeit erschienen, sondern leicht, mit dem ganzen Optimismus der Kraft, hat sie die schwersten Verhängnisse hingenommen als Notwendigkeiten aus höheren Gründen, von denen sie selbst vielleicht noch nicht einmal etwas wußte, die sie nur fühlte, weil sie sich selbst empfand als schaffendes Werkzeug des Schöpferwillens. Und heute, da die Menschheit aus dem Stadium ihres Unbewußtseins immer mehr hinaustritt in das ihres Bewußtseins, da sie alles Problematische und Relative verläßt und dafür allem Energischen und Absoluten sich zuwendet: heute müssen wir geradezu ausgehen von der Gerechtigkeit als einer Tatsache, von der Erkenntnis, daß das, was die Welt und mit ihr die Menschheit zusammenhält, mag es sich auch noch so widersprechend, selbst scheinbar sinnlos äußern in dem, was wir Zufall nennen, die Gerechtigkeit selber ist. Nacheinander sind der antike Fatumsgedanke und die christliche Gottesidee dahingesunken: einem monistischen Bestimmungsbewußtsein gehört jetzt die Zukunft — und mit ihm wird auch die Labyrintauffassung des Schicksals hinter uns liegen.

Was aber ein solcher Philosoph, dessen Philosophie das ganze Drama des Lebens aufhebt, dessen Philosophie in demselben Maße beschränkt ist, in dem sie die Erscheinungswelt beschränkt, selber als Dramatiker nur geben kann, ergibt sich aus dem engen Raume, innerhalb dessen er das Dasein sich abspielen sieht,

schon ganz von selbst. Sein Drama wird nicht ein Drama der Wirklichkeit, sondern nur ein Drama der Stimmung sein können — beziehungsweise, da echte Stimmung schließlich doch immer nur von der Wirklichkeit ausgehen kann, ein Drama der Stimmungsmache. Diese Ohnmacht vor der Wirklichkeit hat sich denn auch in der „Monna Vanna" am schlagendsten gezeigt, als Maeterlinck versuchte, die Wirklichkeit in den Kreis seiner Weltanschauung gewaltsam einzuführen, und es ihm nur gelang, ein ganz gewöhnliches Theaterstück ohne jede innere noch äußere Wahrheit zusammen zu dilettieren: hier brach das ganze künstliche Gebäude mit unausweichlicher Logik zusammen. In seinen früheren Dramen dagegen, all jenen raffinierten Kurzaktern voll vlämischen Nebels, wie den „Blinden", den „Sieben Prinzessinnen", dem „Tod des Tintagiles", da fand er aus dieser Stimmungsmache heraus einen wirklichen Stil, mit den Mitteln von bald aufdringlicheren, bald aber auch feineren Sensualismen, mit den Mitteln von rein romantischen Suggestionen, von Schreckgestalten und Gespenstern hinter der Szene, oder mit den Mitteln von lyrischeren, psychischeren Suggestionen, solchen der Landschaft und solchen irgendeines menschlichen Zustandes, wie Angst oder Grauen. Diese Dramen gelangen ihm, soweit die Suggestion ausreichend war — sobald die Suggestion freilich versagte, sanken auch sie dahin zurück, wo sie mit Kunst nichts mehr zu tun hatten, sondern nur ein kindischer und unernster Versuch waren, für unbekannte Mächte Bilder zu finden. Dabei sollten sie vielleicht sogar mehr geben als Kunst, obwohl sie als reinste l'art pour l'art-Kunst entstanden: aber sie sollten das Schicksal zeigen, wie es ins Dasein hineinragt, — doch es war nicht das Schicksal, sondern nur die stumme und unsichtbare Allegorie eines Schicksals. Und wenn womöglich sogar eine neue Tragik, die klassische und die christlich-romantische ersetzend, mit ihnen aufgestellt werden sollte, so war es nur ein hinfälliger Ersatz und von einer wirklichen neuen Tragik so weit entfernt, wie die Marionetten, die in diesen Dramen an ihren Drähten hin und her fuhren, von leibhaftigen Menschen — wie dieser ganze Marionettenstil vom Lebensgewühl.

Um zu einem neuen Tragikbegriff zu gelangen, dazu müßten

die Geister, die es heute so gut gibt, wie es sie immer gegeben hat und immer wieder geben wird, Gestalt annehmen — Gestalt aber hat stets nur die Wirklichkeit. Dieser neue Tragikbegriff wird sich ganz von selbst mit dem neuen Schicksalsbegriffe entwickeln, er wird von dem Verhängnis abhängen, mit dem die Menschen der neuen Kultur, eben weil sie Menschen sind, ihrer energetischen Bestimmung nicht ganz und allzeit gewachsen sein können, als freie und sich selbstbestimmende Menschen zu handeln; und aus ihren schrecklichen und zerstörenden oder ihren lächerlichen und verfehlten Handlungen werden dann die neuen Tragödien und Komödien erwachsen. Doch wie sollte von all dem die Kunst Maeterlincks etwas wissen, da seine Weltanschauung nichts von ihm weiß?! Dazu gehörte ein Dichter, der nicht aus einem Volke der Stille und des Sterbens kommt, sondern von den Stätten des Lärms und des Lebens.

Rodin.

Frankreich ist das Musterbeispiel eines Landes, in dem der Klassizismus alles verdorben, was in den jungen Tagen des Volkes einmal von der lebendigen zur künstlerischen Entwicklung hingedrängt hat. Der ganze breite Vorstoß ins Natürliche, der dann im neunzehnten Jahrhundert noch einsetzte, war nichts als ein Versuch, in letzter Stunde wieder gut zu machen, was die Jahrhunderte vorher so schlecht gemacht hatten. Sonst jedoch muß man tiefer als in jedem anderen Lande, muß man tief bis zum Mittelalter hinabsteigen, um auf die Spuren einer Kultur zu stoßen, die frei und nur aus den Wurzeln ihrer eigenen Kraft dem Erdboden entwachsen war. Freilich war auch das keine eigentlich französische Kultur, so wie wir das Französische heute verstehen, nachdem der Grundstamm der Nation sich endgültig vom Germanischen zum Romanischen verzüchtet hat. Damals fühlte, lebte, arbeitete das Volk von seiner Volksenergie aus noch wirklich fränkisch, nicht lateinisch, und der Nordosten des Reiches hatte nicht nur die politische und religiöse, sondern auch die künstlerische und allgemein vitale Führung. Keine grundsätzlichen Unterschiede bestanden zwischen den Rassen Frankreichs und Deutschlands, die Entwicklung war hier wie dort die gleiche, ja, fast die gemeinsame – geradeso wie man auch politisch hier wie dort in Karl dem Großen seinen ersten Kaiser gemeinsam erblickte. Beide Länder hatten sich aus dem Barbarensturm der Völkerwanderung heraus-

gerettet, beide Länder gingen nun daran, sich den Ausdruck ihres Lebens zu schaffen, und zunächst standen sie noch auf ganz derselben Stufe dieser Entwicklung. Zahllos waren die Beziehungen, die zwischen Köln und Paris oder den Städten Flanderns hin und her spielten. Wallonen und Lothringer, Söhne der Bourgogne und der Champagne: das waren die bedeutendsten Männer Frankreichs. Selbst einen Mystiker, Ruysbrock, Meister Ekarts vlämischen Bruder, hat dieses selbe Frankreich damals hervorgebracht, das später zum unmystischsten und dafür rationalistischsten Volke Europas werden sollte. Ebenso lag die primitive Malerei beider Völker dicht nebeneinander, beseelt von demselben feinen Geist der Ekstase, der überall die Gotik durchzog. Und als äußeres Wahrzeichen dieser Gotik ragten überall die großen Kathedralen empor: massiger, massiver, monumentaler vielleicht in Deutschland, eleganter, graziöser, preziöser vielleicht in Frankreich — aber hier wie dort aus demselben spirituellen Drang zeitgeistentstiegen und himmelanragend. Überhaupt empfanden die beiden Völker selber das Verbindende und Gemeinsame viel stärker als das Trennende und Besondere: erst wir haben heute die nötige Rückschau, um zu erkennen, wie schon damals, nur in vorläufigen und beinahe unwesentlichen Merkmalen sich äußernd, die so durchaus verschiedenen Wege der Zukunft sich ankündigten, wie schon damals, um es rund auszudrücken, das deutsche Volk das schwerere und das französische das leichtere war.

Die Entscheidung brachte der Augenblick, als die Renaissance ins Land kam. Geradeso, wie das französische Volk als Rasse um diese Zeit beinahe bewußt den lateinischen Typus annahm, griffen seine führenden Geister auch künstlerisch das klassische Ideal rückhaltlos auf; und die Folge davon war dann scheinbar ein Riesenschritt nach vorwärts, in eine ganz und gar neue Kultur. Für Deutschland dagegen bedeutete die Renaissance nur ein Erlebnis, das man mehr draußen erfuhr, als daß man es drinnen sich breit machen ließ, dem man auf jeden Fall nur gestattete, in die eigene Anschauungsweise sich einzuschmelzen, nicht aber sie um und umzuschmelzen: und die Folge davon war hier dann, als Tempo ausgedrückt, allerdings ein Stillstand, als Wert genommen aber

eine Verinnerlichung, Verstärkung, Bereicherung – der Volksboden war kräftig genug, die Renaissance auch wirklich in sich aufzunehmen und sie alle, die Dürer, Holbein und Cranach, Peter Vischer und Hans Sachs, haben darüber nicht den Zusammenhang mit der nationalen Vergangenheit aufzugeben, oft noch nicht einmal den mit der gotischen Phantastik zu unterbrechen brauchen. Ganz anders in Frankreich: hier sollte die Renaissance mit dem Volksboden überhaupt nicht in Berührung kommen, bei jenen führenden Geistern vielmehr, die das klassizistische Ideal aufgegriffen, verblieb es auch; vor allem der Hof akzeptierte es offiziell, und der Kunst, eben weil sie nur einen Rückhalt in ihm, aber nicht in dem Volk hatte, blieb nichts anderes übrig, als es immer mehr zu einem höfischen Selbstzweck rein formalistisch hinauszutreiben. Wie verschlungen wurden von der französischen Erde alle evolutionistischen, nationalen, rassigen Elemente, der gerade Sinn für das Organische selber entschwand, um dem schiefen für das Allegorische Platz zu machen, der auf Umwegen auszudrücken suchte, was man die Dinge selbst nicht mehr sagen lassen konnte. Eine aufgeklebte, keine eingeborene Kultur entstand: das Barock. Das Volk aber ging völlig leer bei ihr aus, um sich überhaupt nicht mehr schöpferisch, sondern zuerst skeptisch, dann kritisch, schließlich revolutionär gegen den Hof zu wenden – doch bis dahin vergingen Jahrhunderte. Inzwischen aber beherrschte der Barockstil das Land und das Leben, voll Heroik, weil die Hofhaltung heroisch war, aber auch, bei deren innerer Verlogenheit, voll Pathos, Bombast und Rodomontade. Zur Phrase wandelte sich um, was Ideal hätte sein sollen – die Kraft und die Schönheit, die man über Italien von der Antike gelernt. Diese Phrase blähte sich überall: in den Werken der Architekten und Skulpteure bauschte sie sich so gut, wie sie in den Werken der Maler und Dichter sich spreizte, und in denen wieder so gut, wie in den Taten der Staatsmänner und Feldherren, oder auch der Schneider und Perückenmacher der Zeit. Davon blieb Deutschland verschont, wenigstens wenn man von den paar Höfen, wie Wien und Dresden, absieht, die die Mode mitmachten: freilich wurde es in Deutschland damals künstlerisch immer toter, während in Frankreich ein

ungeheures Schaffen sich regte; wir haben kaum einen einzigen Namen, während in Frankreich Pilon und Puget, Poussin, Corneille und Racine nur die glänzendsten von zahllosen glänzenden sind. Aber dafür wurde auch bei uns nicht so viel Kraft unwiederbringlich verpufft, Geschmack unheilbar verschändet, Blick unrettbar verdorben: unsere Unkultur war besser als jene Miß- und Überkultur, denn so erhielten wir uns wenigstens, wenn wir im Augenblick auch arm blieben, die Möglichkeiten für einen Reichtum der Zukunft; die Voraussetzungen für eine spätere Entwicklung blieben rein und gesund — kurz, wir hatten noch Zukunft.

Wohl suchte der französische Hof selbst aus der Unnatur seines Stiles herauszukommen, als er sich mit ihm ganz überladen hatte und wieder etwas Sehnsucht nach Natürlichkeit verspürte: im Rokoko. Aber es war vom französischen Hof aus zu spät, an die Stelle des Schwulstes trat nur Zierlichkeit, und auch die war wieder nichts als eine Künstlichkeit: sie konnte bloß brechen, nicht tragen. Hier mußten andere Mächte eingreifen und von Grund auf aufräumen mit der reinigenden Macht von Elementen, die über das verunstaltete Dasein dahinfuhren und alles zerstampften, was längst schon innerliches Getrümmer war: ein Geschäft, das die Banden der Kommune und die Kohorten des Bonaparte dann gründlich besorgten und dadurch endlich wieder Luft schafften in Frankreich. Das Verdienst jedoch, nunmehr all die Dinge, die dinglichen und die menschlichen, die man in dieser Luft mit einem Male wiedersah, der Kunst gewonnen zu haben, gehört nicht Männern der Revolution und nicht Männern des Empire, sondern in einer Entwicklung, die bis an unsere Tage heranreicht, Männern der Zivilisation des neunzehnten Jahrhunderts: Balzac dem Dichter, Manet dem Maler und Rodin dem Bildhauer.

Die Entwicklung einer Bewegung ist immer die Übertragung derjenigen Werte, die man auf einem Gebiete gewonnen hat, auf die Flächen der anderen: schon deshalb hat es nichts Auffallendes, daß Rodin der Letztgekommene ist. Die Not der Malerei war größer als die der Skulptur, und noch größer war die der Dichtung: deshalb mußte zunächst hier einmal eingesetzt, mußte

die Sprache und dann die Farbe von der Macht der Tradition gelöst, der Weg vom Schematischen zum Natürlichen mit dem Beispiel des geläuterten Wortes und des gereinigten Bildes beschritten werden – dann erst konnte man daran gehen, auch das Ding an sich, den verkörperten Raum, wieder so selbständig zu machen, wie der sprachliche Begriff und der malerische Anschein von ihm wieder selbständig geworden war. Und noch heute scheint die Not der Architektur nicht groß genug zu sein oder doch in Frankreich nicht als groß genug empfunden zu werden, um auch hierhin die Bewegung zu tragen. Ja, eigentlich weist die Tatsache, daß Rodin der Bildhauer und nicht Rodin der Hausbauer kam, darauf hin, daß diese Aufgabe der Zeit, die in anderen Ländern inzwischen erkannt ward: eine naturalistische Architektur – von Frankreich aus ihre Lösung nun nicht mehr zu erwarten hat.

Auf jeden Fall liegt hierin, daß Rodins Skulptur keine ist, die sich aus einer Architektur gelöst, sondern eine, die sich als solche aus dem Blocke gehoben, zugleich schon ihr Wesen, das sie so ganz umschließt, wie die Form den Inhalt. Eine Skulptur, die aus einer Architektur herauswächst, wie die griechische und die gotische, kommt damit zugleich auch aus der Weltanschauung des Volkes – die ganze Nation hat an ihr mitgearbeitet. Eine Skulptur dagegen, die im Atelier entsteht, wie die alexandrinische und die römische, kommt im besten Falle nur aus der geklärtesten Dinganschauung, deren ein Volk fähig ist – in einem einzelnen Künstler. Rodins Kunst ist von dieser Art: ohne Weltanschauung, voll Dinganschauung – geradeso wie Frankreich ist: ohne Weltanschauung, voll Dinganschauung. Es ist dieselbe Erscheinung, die wir bei Balzac und bei Manet haben und die sich wiederholen muß, solange Franzosen künstlerisch schaffen: denn was sich hier in seinen fernsten Nachwirkungen äußert, das ist die Nationaltragik selbst, die die Rasseentwicklung verschoben und aus einem seelischen endgültig ein verständiges Volk gemacht hat. Rassemäßig kann man diese Nationaltragik denn auch nur bestimmen: sie begann mit dem Augenblick, da die Rasseelemente vor der Wahl zwischen Germanentum und Lateinertum sich für das letztere entschieden und wie unter einem geheimen

Banne zu einem veränderten Charakter getrieben wurden: Rabelais fühlte die Gefahr, Rabelais lehnte sich dagegen auf mit seinem Riesengelächter, aber schon hatte die Zeit nur ein Ohr für das Lustige, nicht für das Ernste darin. Nach ihm wurde auch für die Kunst endgültig die Aufklärung gegen die Offenbarung, die Strebsamkeit gegen die Begeisterung, die Arbeit gegen die Inbrunst vertauscht: Kritik trat an die Stelle der Kontemplation, Technik an die der Inspiration, und von den Persönlichkeiten aus wurden nach dem letzten Genie Rabelais nur noch Talente geboren. Auch Rodin ist in erster Linie wieder aufgeklärter, strebsamer, arbeitsamer Mensch, auch er verdankt wieder alles der Selbstkritik und der Technik, auch er erscheint wieder als das spezifische Talent: nur hat er dies Talent in einem solchen Maße, daß es bei ihm schon wieder zum wahren Genie wird, wenn auch nicht in dem eruptiven Sinne, den wir damit verbinden, sondern in dem mehr manuellen, wie er für Frankreich gilt.

Die Vertauschung des Untergrundes, die Verschiebung des Volkselementes, die Veränderung des Nationalcharakters, die mit Frankreich um den Ausgang des Mittelalters geschah, hat sein ganzes späteres Geschick bestimmt. Jene mehrhundertjährige Aufnahme des Klassizismus ist nur eine formale Folgeerscheinung — nach der Seite der Kunst allerdings die empfindlichste. Nach der Seite der Weltanschauung jedoch machte sich die Entwicklung, dieses Beispiel einer Rassekreuzung, die für das sich ergebende dritte, das heutige französische Volk, einmal nicht heilvoll ausschlug, in noch ganz anderen und weit schwereren Erscheinungen spürbar. Schon daß das französische Volk sich die klassizistische Kunst so einfach aufzwingen ließ, daß es sich ihrer nicht erwehrte, indem es eine eigene dagegenstemmte, daß es immer nur diese Boileaus, nicht einmal einen Lessing, nicht einmal einen Herder hervorbrachte, war als Symptom im Grunde bedenklicher für das Volk selbst, als für seine Kunst. Dann gehört aber vor allem die Ablehnung des Protestantismus hierhin, die sich aus Frankreichs freiwilliger Erklärung zum Lateinertum ja beinahe von selbst ergab: nicht ungestraft konnte es darauf verzichten, an dieser einzigen großen geistigen Erneuerung teilzunehmen, die die Menschheit seit dem

Christentum gesehen; um wieviel allerbeste Volkskräfte machte es sich nicht schon allein dadurch ärmer und die aufnehmenden Länder naturgemäß reicher, daß es Hunderttausende von Geistern, und gerade seine geistigsten Geister, zwang, das Vaterland zu verlassen — ganz abgesehen davon, daß ihm auch zur Allgemeinerziehung der nachfolgenden Geschlechter, bis heute, ein so starkes, männliches, sieghaftes Gewissen und Bewußtsein des Mensch-Seins verloren ging, wie es der Protestantismus allen protestantischen Völkern mit auf den Weg gab. Später wurde dann statt der protestantischen Ethik die skeptische Philosophie als Ausdruck des nationalen Denkens entwickelt: aber für das Volk war das erst recht kein Ersatz, das Volk blieb denn auch ruhig bei seinem Katholizismus, indes die Künstler, die aus dem Volke hervorgingen und wie jeder junge Franzose in die Sehweise dieses geistvollen Zweifler-, wenn nicht Spöttertums hineingerieten, damit das Leben bereits anfänglich auf sein Unfruchtbares hin anzuschauen lernten. Einen wirklichen Ersatz brachte schließlich, wenn auch nur vorübergehend, der Patriotismus der Revolution und namentlich, von Napoleon geschickt ausgenutzt, des Empire: aber als dann die politischen Resultate zusammenbrachen, da verschwand mit ihnen auch wieder der nationale Elan, der zu ihnen hingerissen, und dem französischen Volk blieb im neunzehnten Jahrhundert nichts anderes übrig, als den nivellierenden Aufklärungsidealen eines Materialismus zu leben, der die Erbschaft des immerhin noch aristokratischeren und subjektiveren Skeptizismus antrat.

So kann man von einem französischen Künstler nicht wohl eine Weltanschauung verlangen, der sich seine Werke entringen sollen wie das Gebilde dem Chaos, das Metrum dem Rhythmus, das Wort der Seele. Chaos, Rhythmus und Seele sind nun einmal ausgeschaltet aus dem französischen Innenleben, wenn man es in dem mystischen Sinne eines ganzen Volkslebens nimmt: nicht umsonst gibt es nur eine französische Wissenschaft, die sich wohl in glänzende Spezialismen auflöst, aber keine eigentliche schöpferische Philosophie ist — ebenso wie es wohl eine französische Musikliebe gibt, die sogar auf jede sentimentale Melodie herein-

fällt, aber keine eigentliche schöpferische Musik. Das französische Volk ist zu früh gealtert, ist schon viel zu weit entfernt von seiner eigenen Jugend, als daß in ihm noch Verbindungen mit den Urkräften bestehen könnten, wie sie Philosophie, Musik und alle Offenbarungskunst voraussetzen. Wohl wird manchmal noch ein Einzelner irgendwelcher Tiefen teilhaftig, die sonst dem Geist wie der Sprache seines Landes verschlossen zu sein pflegen: aber man kann gewiß sein, daß er dann auch, gleichsam den Gegensatz alles Französischen aus dem Französischen selbst heraus bestätigend, kein reiner Franzose ist, sondern irgendein Außenseiter der Rasse — man denke nur an den Normannen d'Aurevilly und den Lothringer Verlaine, die beide aus der Genealogie der französischen Kunst wie herausfallen und gegen den sonstigen Typ des französischen Künstlers wie abstechen. Den Wert, den ein französischer Künstler nach Geburt und Rasse nur haben kann, muß man deshalb in einer ganz andern Richtung suchen: in einer, die einem alten und in einer bestimmten Linie geleiteten Volke auch wirklich entspricht, und nicht einem jungen und seine Bahnen erst suchenden. Er liegt in der Bestimmung, die ein für allemal einem französischen Künstler gegeben scheint: sich geradeso, wie das Volk sich ganz auf das Leben als das Leben beschränkt, auch seinerseits auf die Kunst als die Kunst zu beschränken. Das hat, innerhalb der Sondergrenzen, die sie sich selber noch steckten, trotz des Regelkrams, mit dem sie die Kunst gleichsetzten, die Klassiker schon bedeutend gemacht. Und das hat jetzt den Naturalisten, die die Kunst endlich auf die Wahrheit stellten, statt auf die Regel, erst recht wieder ihre Bedeutung gegeben: Rodin so gut wie vor ihm Balzac und Manet.

Dabei kann man dieses Bestreben: die Kunst auf die Kunst zu beschränken, nicht ohne weiteres mit einer l'art pour l'art-Bewegung gleichsetzen. Ein l'art pour l'art-Künstler will im Kunstwerk wirklich nur ein Stück Kunst-für-die-Kunst geben — als Selbstzweck. Ein französischer Künstler dagegen will ganz einfach Kunst geben — als Endzweck. Die Kunst ist eine Technik: so heißt klipp und klar das Gesetz des französischen Schaffens, und es schließt dabei den Künstler, den Techniker auch als Per-

sönlichkeit, nicht etwa aus. Wer Eigenes hat, der mag von diesem Eigenen hinzutun, so viel er will: und auch der französische Künstler erlebt ja in seinem Leben, auch ihm begegnen Freuden und begegnen Schmerzen auf der Erde. Nur wird ihm dieses Leben, werden ihm diese Schmerzen und diese Freuden nicht so tief gehen, nicht bis dahin, wo die Menschenseele mit der Volksseele und diese wieder mit der Weltseele eins zu werden scheint. Auf jeden Fall wird er sie auch in seiner Kunst immer nur aus seiner Dinganschauung heraus, die bei ihm an Stelle einer Weltanschauung steht, und auch immer nur als physische, nicht als metaphysische Phänomene behandeln. Sie können in seinem Werke nachzittern mit aller Körperlichkeit, Irdischkeit, Menschlichkeit — aber an sich werden sie ihm stets nur ein Kunstding, ein Formstoff, eine Sache sein. Eigentliche L'art pour l'art aber würde eine solche Kunst, diese „Sache" zu erfassen, erst dann werden, wenn die mit ihr verbundene Technik vom Konkreten sich lösend zum abstrakten Selbstzweck geworden wäre, wenn man *mit* dem Mittel nicht mehr, sondern das Mittel selbst darzustellen suchte. Das war im Klassizismus der Fall Racines, der aus der klassizistischen Tragödie ein ästhetisches Spielzeug machte, um nicht mehr Dramen, sondern die Antike selber zu geben. Das ist im Impressionismus der Fall mancher Neoimpressionisten geworden, wenn sie ihre impressionistischen Mittel nicht zum Bilde gebrauchten, sondern zum Experiment. Ebenso ist die neuere Dichtung stellenweise bei einer Erschöpfung des Inhalts und der Sprache selbst angelangt, die schon nicht mehr zu gestatten scheint, Dinge auszudrücken, sondern nur noch Ausdrücke auszudrücken. In der Plastik jedoch, die mit Rodin soeben erst neu und kräftig einsetzt, noch ganz getragen von dem Gedanken, der sie geboren, kann von einer l'art pour l'art noch lange nicht die Rede sein, und Rodin selbst ist wieder ein so echter, ehrlicher Künstler, der sein Handwerk liebt, nicht um des Handwerks, sondern um der Werke willen, wie Balzac, wie Manet, wie nur je ein Franzose es getan, der es ernst nahm mit dem Schaffen — der Technik.

Überhaupt fällt Rodin nicht aus seinem Lande heraus und als Plastiker nicht aus der Plastik seines Landes, sondern steht

fest und mitten in der Entwicklungslinie. Das wird man freilich ganz erst erkennen, wenn Zeit über seine Erscheinung hingegangen, und man Abstand zu ihr und damit auch zu ihren Voraussetzungen hat. Vorläufig wirkt er dazu zu überraschend, fast verblüffend – nach all der glatten, öligen Plastik, in der die französische und mit ihr die gesamte europäisch-eklektische schließlich geendet hatte. Wir haben uns an seine Formen bloß noch nicht gewöhnt, wir sehen sie immer noch auf ihr Neues an, und nicht auf ihr Altes und Ewiges, das sie auch haben, wie die Stile Balzacs und Manets es hatten, die uns auch zuerst so erschreckten. Hinzu kommt dann, daß er tatsächlich keine unmittelbaren Vorgänger hat, die den Übergang zu ihm vermittelt und unsere Sehweise auf ihn vorbereitet hätten: aber die hatte Balzac und Manet auch nicht, und so wird es uns mit Rodin gehen, wie es uns mit diesen schon gegangen ist: daß wir eines Tages sehen, wenn die Unterschiede von gestern und morgen sich über Rodin verwischt, wie zwar nicht ein Einzelner, wohl aber die gesamte französische Kunst Vorgängerin gewesen, wie in ihr die Bedingungen für ihn gelegen, wie sie immer schon auf ihn hingearbeitet. Wir werden dann finden, daß zwischen ihm und der Tradition gar kein Art-, sondern nur ein Wertunterschied besteht: einer allerdings, der ungeheuer ist – doch das fühlen wir ja heute schon. Ganz im allgemeinen steckte das Naturalistische bereits im Romantizismus: schon der war eine Notwehr gegen den Klassizismus, schon Delacroix besaß die Grundwahrheiten des Impressionismus als Grundahnungen, aber auch von einem Klassizisten wie Ingres besitzt ein Manet manche Linie, von einem Géricault ein Degas manche Bewegung – und das geht so fort bis hinab zu Fragonard, Watteau und den vlämischen, holländischen und spanischen Urahnen. Und ebenso reicht die Verwurzelung Balzacs weit zurück: bis zu den wüsten Sittenschilderern des achtzehnten Jahrhunderts, denen die allgemeine Verrottung ein Anlaß war, auch in der Literatur auf einmal menschlich, statt klassisch zu kommen. Und noch weiter reicht womöglich die Verwurzelung Rodins – nicht nur bis zu den Plastikern der Romantik wie Rude, nicht nur zu denen des Empire, der Revolution und des

Rokoko wie Houdon, sondern auch über die noch hinaus bis zu denen des Barock und der Renaissance selbst, wie Puget.

Denn was ist dieses Neue, dieses Überraschende, dieses Verblüffende an Rodin eigentlich, was ist dieses Eisengesäete, von dem wir uns kaum vorstellen können, es sei der Erde entstiegen, von dem wir eher schon glauben möchten, es sei als ein Meteorstein vom Himmel herabgefallen? Was ist es anders als die Kraft, die nach all der Unkraft, die durch die Plastik unmittelbar vor Rodin gegangen, in Frankreich und überall, heute so jäh, so fremd, so unerhört erscheint? Kraft aber hatte die französische Plastik immer, in ihren guten Zeiten wenigstens, solange sie nicht in ihr Gegenteil umschlug und verweibte und veralberte. Die große nationale Plastik des Mittelalters war freilich auch mit diesem Mittelalter untergegangen, geradeso wie die primitive Malerei, Dichtung und Musik, während in germanischen Ländern die Gotik auch in die Renaissance noch hineinwuchs. Aber was sich über diesem scharfen Strich erhob, der die Entwicklung Frankreichs wie abgeschnitten und auf eine ganz neue Basis gestellt: die neue höfische Plastik, die die Renaissance schwer aus dem Boden schlug — sie ward geradezu bewußt als eine Kraftleistung geboren. Man merkte es ihr an, daß sie kriegerischen Zeiten entsprach, Epochen der Rüstung und Eroberung, Epochen einer heroischen Lebensauffassung, die sich am liebsten vermessen hätte, den ganzen Erdkreis zu besitzen. Man fühlte es, für das selbstgefällige Auge eines Monarchen von Louis des Vierzehnten Art waren diese Bildwerke schmeichelnd bestimmt, und Blicke von Marschällen, die siegreich aus dem Feldlager kehrten, sollten zufrieden auf ihnen verweilen. Das änderte sich zwar vorübergehend im Rokoko: aber schon die Revolution und erst recht das Empire brachten eine Wiedergeburt ganz im alten Sinne, bloß mit dem einen Unterschiede, daß jetzt an die Stelle der pathetischen Heroik des Barock eine mehr asketische trat, und Napoleon und seine Marschälle eine etwas größere innere Berechtigung hatten, sich diese fester, zäher, sehniger gewordenen Gestalten und Gruppen, die jetzt entstanden, als Ebenbilder ihrer eigenen Taten anzusehen. Die ganze Zeit über war das Titani-

sche Thema, nicht das Prometheische, das Berge des Geistes versetzt, sondern das Muskulöse, das sich strafft im Gefühl seiner Körperstärke. Schon die Stoffe selbst zeigen das: zuerst, als man noch nach cinquezentischem Vorbilde in Mythologien dachte, behandelte man nichts lieber als Atlas oder Herkules oder irgendeinen ähnlichen Giganten. Später, als die ganze künstliche Paradekultur zusammenbrach und Frankreich beim Republikanismus anlangte, bevorzugte man die strengen, unerbittlichen, mit allen Tugenden der Willensstärke einherschreitenden Römerhelden und schuf Spartakus- und verwandte Gestalten, die diesem Ideal in Gesicht und Haltung entsprachen. Und noch später, in der Romantik, als man in Napoleon zum ersten Male einen wirklichen Kondottiere erlebte und keinen Theatermedici, wie die Bourbonen gewesen, da nahm man sich all die wilden und schrecklich-schönen Renaissanceleute selbst vor, die italienischen und nicht die französischen, behandelte man Delacroix- und Victor Hugo-Stoffe auch in der Plastik, und schuf Ugolino- und ähnliche Gruppen, in denen sich der tragische Rausch einer abenteuerlichen und gewaltsamen Zeit versinnbilden ließ. So war die französische Plastik immer eine der Force, der geblähten oder gekrampften Stellungen, des gespannten oder verzerrten Ausdruckes. Sie übernahm von der Renaissance nicht das Wundervolle der Florentiner, das fühlte man in Frankreich gar nicht und wird es nie fühlen: Diana, die herbe, wenn man sie auch elegant gab, und nicht Athene, die süße oder schreckliche, war die Göttin dieser Plastik. Aber sie kam in gerader Abschwenkung von dem Titanischen des Michelangelo, setzte da ein, wo dieser aufgehört hatte und zunächst nur noch die Übertreibung übrig ließ. Daher dann das Majestätische und Kolossalische, aber auch das Dekorationsmäßige, Effekthascherische und Virtuosenhafte dieser französischen Plastik. Rodins Plastik jedoch ist keine andere: nur daß er ein Ende gemacht hat mit diesem Dekorationsmäßigen, Effekthascherischen und Virtuosenhaften, daß er das Majestätische und Kolossalische alleingenommen und wieder auf sich selber gestellt, daß er alles, was seine Vorgänger immer nur von außen nach innen gearbeitet — und meist noch nicht einmal nach innen — zum ersten Male wieder von innen nach außen gearbeitet hat.

Das ist seine Tat – und da er durch sie gleichzeitig etwas getan, was all die Jahrhunderte Plastik nicht gekonnt, ist es eine, die ihn in der Entwicklung und um diese Jahrhunderte herum auch im Geiste mit Michelangelo verbindet, als den ersten organischen Plastiker mit dem letzten organischen Plastiker. Diese innere Beziehung läßt dann vor Rodin so an Michelangelo und vor Michelangelo so an Rodin denken. Beide grüßen einander als Erscheinungen, die die Kraft wieder teilen, aus der Tiefe zu holen, was die Klassizisten, die zwischen ihnen stehen, in ihrer Unfähigkeit, Michelangelo noch zu überbieten, stets nur epigonisch veroberflächlichten. Sonst trennt sie natürlich alles: Rodin ist geradeso ein Anfang, eine neue Primitivität, wie Michelangelo ein Ende war, die Höhe der Renaissance, hinter der es unfehlbar hinabgehen mußte zur Dekadenz des Barock und Berninis. In Michelangelo schloß eine Weltanschauung ab, die niemandem mehr dienen konnte, weil sie bereits allen gedient hatte, mit Rodin dagegen schließt sich eine neue Technik auf, die allen dienen wird, an die sein Ruf geht.

Zunächst hat sie ihm selber gedient: zu einem Werk, das groß und weithinausreichend ist, hinein in das Schaffen der Zukunft, in die Kunst heute noch ungeborener Geschlechter. Der Gedanke an sich, den Impressionismus auf die Plastik zu übertragen, war einfach: aber er mußte nicht nur gedacht, sondern auch erprobt werden. Immerhin wäre es denkbar gewesen – bei der Neuheit, die der Gedanke hatte –, daß dazu erst einmal eine Experimentatoren-Natur nötig gewesen wäre, die vielleicht mit ein paar wenigen aber tollkühnen Werken den Weg wies. Doch die Franzosen kennen nun einmal diese Problematiker als Vorläufer nicht, ihnen verwirrt sich die Welt nicht über irgendeiner Idee, wie den Deutschen, die zu jeder Aufgangsnatur immer erst ein paar Untergangsnaturen brauchen. Die Franzosen sind praktischer, psychisch unbehelligt, metaphysisch unbeirrt, sie gehen, wenn auch dafür ärmer um die letzten Bereicherungen, die erst die inneren Gefahren geben, geradeaus los auf das Ziel: und so hat auch wieder Rodin seine Tat nicht nur in die Welt geworfen, sondern auch selber zu Ende geführt, mit unerschütterlicher Arbeit zu einem mächtigen Werke.

Er hat mit diesem Werke keine neue Vision aufgetan von

unserer Zeit, denn seine Phantasie blieb im wesentlichen nicht klassizistisch, aber klassisch, blieb renaissancisch. Aber er hat in ungezählten Beispielen ein für allemal festgelegt, wie von nun an gearbeitet werden muß. In seinem Werke finden sich sogar auffallend viele Vorwürfe, die schon Jahrhunderte lang Künstlern Thema gewesen und durch die Rodin, wenn auch er sie aufnimmt, — ohne daß man thematisch irgendwie spürte, daß das Erdbild sich inzwischen von Grund auf, wie unter einem neuen Magnetstrom, verändert hat — sich noch besonders mit der Tradition der französischen Plastik verknüpft: man erinnere sich seines „Ugolino", seines „Perseus mit der Gorgo", seines „Heiligen Johannes nach der Enthauptung", seines großen Planes zu einem „Höllentor", das geradezu dantesk komponiert ist. Andere Vorwürfe, sein technisches Genie so klar wie nur möglich bestätigend, sind wieder rein maschinell: südamerikanische Republiken bestellen bei ihm Reiterstandbilder für irgendwelche beliebigen Generäle und Präsidenten, und Rodin übernimmt die Arbeit, die nur seine Hand, aber niemals seinen Menschen angehen kann. Der Mensch Rodin ist dagegen einzig in jenen lyrisch-dramatischen Gebilden durchgebrochen, wie „Das Alter der Jünglingskraft", „Die innere Stimme", „Der Kuß" — aber auch hier hat er weit weniger, wie Munch das getan, aus unserer Zeit heraus ein Unsagbares plötzlich sagbar gemacht, als ein bis dahin immer schon Vorhandenes, aber in dieser Weise noch nicht Geformtes, zur Form seiner eingeborenen Wahrheit gezwungen. Bei Munch sieht man in ringende Welten, bei Rodin steht man vor ewigen Werten: bei Munch ist freilich deshalb auch erst alles Versprechen, und bei Rodin alles Gewißheit — doch die großen inneren Möglichkeiten, die neuen Wetterleuchten einer veränderten Tragik, eines veränderten Schicksalsbegriffes, einer veränderten ganzen Weltanschauung blitzen bei jenem, nicht bei diesem auf. Rodin gibt nur die äußeren Möglichkeiten, gibt, zurückgeführt auf die letzte, schlichteste, unleugbarste Gewißheit, die man vor seinem Werke haben muß, die Tatsache, daß er uns eine neue Technik geschaffen hat, die zureichend sein wird auch für die Dinge der Zukunft. Nur eines teilt Rodin mit Munch, wenn

auch von ihm rein formal gewonnen, und nicht inhaltlich wie dort: das ist die neue Schönheit, die auch er über seine Gesichter und Gestalten gegossen. Das konnten Balzac und Manet noch nicht: aus der neuen naturalistischen Wahrheit neue naturalistische Schönheit zu gewinnen, das haben sie in der Dichtung wie in der Malerei erst nachrückenden Generationen überlassen müssen. Rodin dagegen, als Sohn dieser nachrückenden Generationen, der bereits viele neue Wünsche des Lebens an die Kunst erlebt hat, ist auch zu diesem Ziele schon vorgedrungen: er hat die Plastik nicht nur zu einer neuen Bewegung geführt, sondern auch dahin, wo diese Bewegung wieder in sich zurückläuft, wo sie in jenem Gleichgewicht steht, wo sie jene Einheit ihres Äußeren und ihres Inneren ist, die wir Schönheit nennen. Diese Schönheit ist auch bei Rodin ganz aus unserer Zeit heraus gesehen, aus unserem Sinn für alles Organische und Statische. Gerade diese moderne Schönheit scheidet deshalb seine Plastik nicht nur so scharf von aller traditionellen, sondern auch von aller eklektischen, wie sie Klinger heute noch einmal zu beleben sucht: als ob die Plastik eine Galathea wäre, und nicht eine Tochter der Luft und des Lichtes, die in Steinen Gestalt annimmt — und in jeder neuen eine neue Gestalt. Rodins Plastik dagegen ist aus dem Impressionismus geboren, der als die Luft und das Licht unserer Zeit über unserem Leben liegt: mit ihr wurden die ersten mächtigen Schläge gegen die Materie der Gegenwart zum Stil der Zukunft auch in der Plastik geführt. Rodins Tat weist über Rodin selbst, Rodins Tat weist über Frankreich hinaus: sie ist eine rein technische Tat, aber eben deshalb gehört sie, was allein eine technische Tat kann, der Menschheit an. Von ihrer Form werden die Bilder sein, die die Menschheit von morgen sich machen wird: Bilder, so verschieden, wie die Völker verschieden sind, und da am größten, wo ein Volk am tiefsten von seinem inneren Bilde bewegt ist.

Zuloaga.

Die politische Rolle des spanischen Volkes ist heute ausgespielt. Einst hat es – troubadourhaften Abenteurersinn, mystisch-gotisches Versunkensein und afrikanisch-bestialische Wildheit so eigentümlich verbindend, wie das seiner Zusammensetzung aus lateinischen, germanischen und maurischen Rasseelementen entsprechen mochte – durch alle Mittel von Fanatismus und Heroismus den halben Erdkreis, die stolzesten Teile beider Welten, mit unerhörter Majestät beherrscht. Jetzt sind ihm nicht nur die letzten derselben Besitzungen genommen, mit deren Eroberung es sich einst zu seiner Machtstellung aufschwang: jetzt nimmt es auch in Europa selbst, zurückgedrängt auf den begrenzten Raum seiner Halbinsel, unter den langsam dahinsinkenden romanischen Nationen den allerletzten Rang ein.

Doch das ist nun einmal Völkerschicksal, und es gibt kein Staatengebilde, das ihm nicht unterworfen wäre, keines, in dessen Leben nicht einmal der Augenblick käme, da es kein Vorwärts mehr, da es nur noch ein Zurück gibt, kein Hinauf mehr, nur noch ein Hinab. Deshalb hat denn auch ein derartiger Ausgang eines Volkes, nachdem ihm einmal ein solcher Höhepunkt der Weltpolitik und der Weltkultur beschieden gewesen, wie ihn das spanische erreichte, nichts eigentlich Tragisches mehr: es hat gegeben, der Reichtum der Erde und des Lebens gewann, jetzt ist es ausgegeben – was weiter! Andere Nationen, andere Staatengebilde

treten an die Stelle und übernehmen mit unverbrauchteren Kräften den Beruf der Menschheit. Tragisch könnte es höchstens empfunden werden, wenn das, was vom ganzen Volke aus gilt, nicht zugleich vom einzelnen Volksgliede gilt, wenn sozusagen die Individualität des Volkes den Bruch nicht miterlitt, den es als Potenz erdulden mußte. Gerade dies letztere aber ist beim Spanier der Fall: denn der einzelne Spanier von heute, sobald man ihn eben nicht als politisches, sondern einfach als vitales Individuum nimmt, ist noch ganz der Spanier von früher: von einer persönlichen Degeneration kann man bei ihm überhaupt nicht reden, und noch immer lebt er in ihm – der alte Stolz und der alte Schwung. Wie Spanien das wildeste Land Europas ist, so ist der Spanier sein wildester Mensch: die spanische Natur ist wild, und das spanische Blut ist wild. Der politische Niedergang ist höchstens der Geistigkeit des Spaniers, aber nicht seiner Sinnlichkeit verderblich geworden. Ungebrochen ist nach wie vor seine Lebenskraft, eher gestärkt als geschwächt ging sie aus dem Prozeß hervor, der aus einem Staat ersten einen Staat letzten Ranges machte; vielleicht, kann man sagen, daß sie sich jetzt krampfhafter, exaltierter äußert, während sie früher gesunder, volklicher war; doch anderseits ist Spanien nun einmal nicht nur das Land Don Juans, sondern auch das Don Quixotes und zur Übertreibung von Alters geneigt. Genug, die Lebenskraft ist da, feurig, gliederlösend und sinneentzündend gleich dem feurigsten Manzanilla. Nur ist es eben ganz eine Lebenskraft des Sentimentes und des Temperamentes, nicht aber des Intellektes und der Energie, aus denen sich einzig und allein noch eine staatliche Regeneration herleiten könnte: Intellekt und Energie aber sind dem Spanier, unter dem ertötenden Einfluß einer vielhundertjährigen Verklerikalisierung, wohl für immer lahmgelegt worden.

Auf jeden Fall ist das spanische Wesen dem deutschen Gefühl dadurch nahe gebracht, daß der Spanier sich als Erscheinung, als Mensch von Fleisch und Blut, seine Ganzheit bewahrt hat, daß er vielleicht sogar derjenige Mensch ist, der des äußersten Ausdrucks seines inneren Lebens, all seiner Empfindungen und Leidenschaften, fähig erscheint. Im deutschen Gefühl ist selbst wieder

Dionysisches wach geworden: hier trifft es Dionysisches in seiner höchsten Wildheit wieder. So ist der Spanier der einzige Romane, dessen Sanguinik uns reizt, dessen Elan wir bewundern: was ist uns neben ihm der immer nur gestikulierende Franzose, selbst der so schnell melancholische Italiener?

Und auf jeden Fall liegt hier, im Reiz und in der Bewunderung des Rassigen, als des eigentlich Nationalen, auch die Liebe begründet, die wir zu dem Künstler haben, dessen Kunst nichts als ein einziger großer Ausdruck dieses Rassigen ist: zu Ignazio Zuloaga.

Allerdings ist Zuloaga der einzige geistige Repräsentant, den das moderne Spanien im Augenblick hat. Es besitzt keinen Musiker, kaum einen Dichter, und seine sonstige Malerei, durchweg konventionell und zu aufgedonnerter Theatralik gesteigert oder zu süßlicher Genre-Sentimentalität herabgewürdigt, ist ohne jede Bedeutung. Aber dafür ist Zuloaga, gerade weil er allein steht, auch auf dem Wege, das moderne Spanien ganz auszudrücken, so wie es sich erhalten hat, seine Farben der Barbarei und seine Farben der Kultur einzufangen, von der Bergwildnis bis zum Tingeltangel, von der wildesten Dorfbewohnerschaft bis zum eleganten Stiergefechtpublikum, und damit rein von sich aus alles über sein Volk künstlerisch auszusagen, was überhaupt darüber gesagt werden kann. Freilich — nur die Kraft, einen solchen Künstler hervorzubringen, hat dieses Volk, nicht aber die Kraft, ihm auch einen volklichen Rückhalt zu geben. Denn in Spanien, so unglaublich es klingen mag, kennt man Zuloaga beinahe überhaupt nicht, geschweige denn, daß man ihn anerkennt; man ist viel zu akademisch befangen und überhaupt ästhetisch rückständig dazu; ins Ausland muß deshalb Zuloaga mit seiner so eminent spanischen Malerei gehen, wie sie aus nichts geboren ist, als aus der stärksten Liebe zu seiner Heimat und dem Volk seiner Heimat! In diesem Mißverhältnis verrät sich dann allerdings manches von dem kulturellen Niedergang Spaniens. Doch das sagt schließlich nichts über Zuloaga als Künstler: er selbst besitzt trotzdem, in der ungebrochenen Vitalität, gesunden Sanguinität, völligen Undekadenz seines Schaffens das, was noch immer das

Beſte, das Eigenſte ſeines Volkes iſt — beſitzt zugleich das, was auch uns heute, in individualiſtiſcher Zeit, ſo beglückt, als die höchſte Steigerung, deren Menſchlich-Wirkliches, Perſönlich-Lebendiges fähig iſt; er hat, was ſein Volk hat: Raſſe.

Es iſt eine Luſt, Zuloagas Bilder zu ſehen. Sie üben, was Malerei, im Gegenſatz zu Dichtung und vor allem zu Muſik ſo ſelten tut, unmittelbar wenigſtens: ſie beleben den ganzen Menſchen, der vor ſie tritt, wirken wie Leben ſelbſt, wie Wein und Liebe, reißen los von der Schwere der Erde und geben der Seele den erſehnten Schwung der leichten Füße.

Zuloaga wird dereinſt durch ſein Werk, wenn es abgeſchloſſen iſt und man die Einwirkung genau überſehen kann, die er auf die Gefühlsentwicklung der Menſchheit hatte, zweifellos dieſe Bedeutung bekommen: daß er Feuer in die Adern der Menſchen goß. Er iſt der Maler des Elans ſo ausſchließlich, wie etwa Millet der Maler der Arbeit iſt, und wie am Ende ein jeder Künſtler, ſelbſt der univerſalſte, irgendwie ſeine beſondere ſtoffliche Note hat. Zuloaga war es vorbehalten, die zündenden Bewegungen, brennenden Farben, die ſeine ſtolzen, kühnen Spanier, ſeine kecken, lachenden Spanierinnen im Leben haben, als ihr Weſentlichſtes, als den rauſchenden Stil ihres volklichen Daſeins zu erfaſſen und das ſpaniſche Leben überhaupt durch das Mittel ſeiner Kunſt auf eine ſo große Form der Leidenſchaft zu bringen, daß es, einmal geprägt, nun aus dem Geſicht der Menſchheit nicht mehr verſchwinden kann. Uns Deutſchen offenbarte er ſogar damit ſo recht eigentlich erſt, was es heißen will, Raſſe im Leibe zu haben, und er teilte uns dadurch von dieſer Raſſe mit, belebte uns, löſte manches, was gebunden ſein mochte, entfeſſelte auch in uns als Menſchen etwas von dieſem Elan, den ſeine Spanier und Spanierinnen vorher in ihm als Künſtler entfeſſelt hatten.

Man ſehe ſich ſeine Bilder daraufhin an. Zuloagas Themen ſind die Themen des ſpaniſchen Volkes: am liebſten malt er Tänzerinnen und Stierfechter. Daneben kommen Zigeuner, Mönche, Trinker und alle möglichen anderen Volkstypen vor. Immer aber ſind es prachtvolle Geſtalten: ja, ſelbſt ſeine Bettler,

seine Krüppel und Zwerge scheint er nur zu malen, um das Elastische, das seine übrigen Figuren haben, durch den Gegensatz noch stärker hervortreten zu lassen – auch sie zeigen immer noch etwas Festes, Sehniges, auf jeden Fall nichts Jämmerliches, Klägliches. Wenn ein Künstler selbst ein ganzer Mensch ist, so äußert es sich eben in allem, was er mit seiner Kunst anpackt. Zuloaga aber ist „ganzer Mensch" in allerhöchstem Sinne, einer, bei dem sich Persönlichkeit und Lebenswerk restlos decken. Zugleich ist er spanischer Mensch, und nichts ist bezeichnender für ihn, als daß er in einer Phase seines Lebens, als ihn seine Kunst nicht ernährte, sich ganz mit dem spanischen Volke verschmolzen und entschlossen den Beruf ergriffen hat, der der allerspanischste ist – daß er Stierfechter wurde.

Und man nehme seine einzelnen Menschen. Seine Männer: Ernst und verwegen zugleich, als ob es sich um einen Kampf mit den Göttern handelt, erwartet der Torero den Stier ... Kampfbereit und siegesbewußt schaut ein Jüngling ins Dasein ... Lachend und stolz führt er die Liebste am Arm. Und seine Frauen: Mit blitzenden Augen und blinkenden Zähnen, wie zu einem Gefecht mit dem Leben, rafft die spanische Schöne ihr Kleid ... Arm in die Hüfte gestemmt, das ist ihre beliebteste Stellung ... Rasender, dröhnender, knallender Tanz ihre geliebte Bewegung.

Ähnliches hat vor Zuloaga noch kein Maler gemalt und konnte auch keiner malen wollen, einfach vom Boden der Rassevoraussetzungen aus nicht. Man hat Sinnlichkeit und Leidenschaft in Italien gemalt, Lebenslust in Flandern und Holland, Begeisterung, religiöse und philosophische Ekstase in Deutschland. Aber diesen Elan, der den ganzen Körper durchwirbelt, der den ganzen Menschen entlädt und ihm Funken aus den Augen schlägt, Elan als solchen hat man noch nicht gemalt. Das war erst von Spanien aus möglich, dem Lande, in dem ein solcher Elan – man sieht ihn am Wesen der spanischen Tänze – auch einzig im Leben möglich ist. Und auch in Spanien war er erst von Zuloaga aus möglich. Die große spanische Malerei vorher war ja in anderem, im Wesen des Katholisch-Rituellen und des Höfisch-

Zeremoniellen, befangen gewesen. Das Wesen des Volklichen brach eigentlich erst bei Goya durch, wenigstens, wenn man von den gelegentlichen Realismen absieht, die auch im Werke der älteren Meister, wie Riberas, vorkamen. Bei Goya setzt denn auch Zuloaga ein, aber — welch ein Unterschied! Goyas wühlender, bohrender Geist, wie er sich in seinen Radierungen am rücksichtslos-ehrlichsten austobte, hatte viel zu viel mit sich selbst zu tun, als daß er eine besondere Wucht in die Schilderung des Lebens um ihn her hätte werfen können: ihn reizte nicht der Stoff so sehr, als das Bizarre des Stoffs — und daneben dann die Delikatesse der formalen Behandlung. Zuloaga dagegen, nicht in sich hinein lebend, sondern aus sich heraus, ins Leben hinein, kein kurioser, sondern ein monumentaler Mensch, Zuloaga vermag die Dinge dieses Lebens gar nicht anders wiederzugeben, als mit der Wucht, die sie schon von sich selbst und ihrer ganzen Rassigkeit aus haben. Wenn Goya sich einmal an die malerische Wiedergabe des Volklichen macht, wenn er einmal Tänzerinnen, Verkäuferinnen, Stierkämpfer, Bettler, Mönche, Richter und andere Volkstypen schildert, so hat man immer die Empfindung: seine Objekte reizten ihn nur thematisch, sie waren ihm mit all den Bewegungs- und Lichtproblemen, die sie boten, sicherlich sogar sehr interessante Objekte, aber unmittelbar ans Blut gingen sie ihm nicht, sondern nur an Auge und Hand — woher sich denn auch sein schwärzlich-grauweißlicher, immer sehr feiner, aber auch immer kühler Ton erklären mag, durch den er schon auf Daumier und Manet vorausweist. Zuloaga dagegen faßt das Volkliche viel weniger als Malproblem, faßt es eigentlich überhaupt nicht als Problem auf, sondern als Kraft im Dasein, die von der Kunst bezwungen sein will . . . und er erfaßt es da, wo es sein Wesen hat, eben beim Temperament, demselben spanischen Temperament, das die Figur Don Juans einst lebensmythologisch und dann dramatisch hatte entstehen lassen, und dessen Äußerungen seit Jahrhunderten im wilden Takt von Fandangen, Seguidillen und Sarabanden rauschend dahingehen, und dem die blutige Grausamkeit der Stiergefechte heute die Nerven schon nicht mehr wie Nerven, sondern wie Muskeln erregt. Für Zuloaga ist das Spanische

zu einem vollen Rassegehalt geworden; deshalb hat er denn auch so recht eigentlich erst die Tänzerinnen und Stierfechter für die spanische Malerei entdeckt, indem er ihren Elan herausholte, nach der Seite des Inhaltes hin, und koloristisch, nach der Seite der Form hin, indem er ihre dunkle Glut gab. Und es ist keine Äußerlichkeit, sondern eine innere Notwendigkeit, daß Zuloaga, wenn er dieser spanischen Rassigkeit zum ersten Male ihren großen Ausdruck gibt, im Gegensatz zu Goya, dessen kuriosere Natur, wenn's ihm gefiel, sich sogar mit der Radierung begnügen konnte, immer Raum hat und immer Farbe.

Es ist eine verhaltene, keine leuchtende Farbe, aber es ist die Farbe des spanischen Temperamentes, grelle, flackernde Töne, die brennend zwischen dumpfe, rauchige gesetzt sind; und vor allem, es ist wirkliche Farbe, nicht nur Ton, selbst Zuloagas Schwarz ist noch Farbe. Wie bunt geradezu kann so eine Spanierin bei ihm wirken, wie sie dasteht in schwarzem Kleide, tief dunkeläugig, tief dunkelhaarig, das olivenbraune Gesicht stark weiß gepudert, einen schwarzen Spitzenschal über Kopf und Schultern geworfen — als einzigen „Farben"-Fleck eine wildgelbe Nelke vor, die aus dem Bilde glüht wie Feuer in der Nacht.

Und wer tanzt, wessen ganzes Leben ein Tanz ist, der braucht auch Platz. Deshalb bringt Zuloaga, der das Temperament malt, das leibhaftig geworden, nicht nur Menschen, die Gevatter Schneider und Handschuhmacher und nebenbei auch noch temperamentvoll sind, bringt er dieses Spanische auf die künstlerischen Dimensionen, die seiner inneren Ungebundenheit entsprechen: fast nie malt er ein Knie-, ein Bruststück, geschweige denn bloß einen Kopf, fast immer ist es der ganze Mensch, der sich bei ihm in Positur setzt zu Kampf, Liebe oder — Koketterie. Bilder Zuloagas aber, die nicht in voller Lebensgröße gehalten wären, gibt es überhaupt nicht, und eher scheinen sie schon räumlich ins Kolossalische und Überdimensionale gehen zu wollen, als, und wär's auch nur um einen Zoll, ins Petite oder gar Minutiöse.

Es könnte eine Gefahr für einen Künstler darin liegen, daß sein Blick eingestellt ist auf einen und immer denselben Wesensteil Menschlichkeit, selbst ein Maler der Leidenschaft könnte auf die

Dauer einseitig und damit langweilig werden. Zuloaga hat etwas, das ihn davor schützt: er hat Pointe in seinen Bildern. Selbst in seinen Porträts hat er Pointe: und dieser Zug, mit dem Menschen zugleich das Leben zu malen, zeigte sich schon früh bei ihm. Bereits seine ersten Bildnisse, etwa das des „Zwerges Don Pedro", mit dem er im Pariser Salon von 1893 debutierte, kündigten einen Maler an, der sich nicht damit begnügen wollte, einen Menschen in Zufallsstellung wiederzugeben, den es vielmehr reizte, einen Blick in ein ganzes Menschendasein zu eröffnen. Es genügt ja wohl auch in der Wirklichkeit manchmal eine Miene, eine Geste, um einen Menschen ganz zu erkennen, so, daß man sich ihn in allen Lebenslagen denken kann, und zwar nicht nur als Individuum, sondern gleich auch als Typus. Zuloaga hat in seinen Porträts den Blick für solche Mienen und Gesten, wie ihn Frans Hals hatte, er hält sie fest, und wir bekommen die Menschen ganz. Das geht so weit, daß er, wenn er seine Tänzerinnen malt, sie so sprühend echt vor uns hinstellt, daß man ordentlich das Publikum mitzusehen meint: so ist seine „Danseuse Lolita" für uns einfach die spanische Tänzerin – geradeso wie für unser Empfinden seine „Zwergin Donna Mercédès" die Zwergin, sein Torero „El Coriano", sein „Poeta Don Miguel" der Torero, der spanische Dichter sein können.

Im übrigen geht Zuloagas Entwicklung ersichtlich über das Porträt hinaus. Es ist ja auch nur konsequent, denn richtige Pointe verlangt mehrere Menschen, verlangt Konstellationen und Situationen. Und zugleich wird er damit dem Wesen des Temperaments überhaupt am gerechtesten, denn Situationen sind ja schließlich seine ureigentliche Äußerung, sein notwendiges und folgerichtiges Ergebnis. Alles Gegenteil von Temperament, alles Phlegma begnügt sich wohl mit sich selbst. Temperament aber drängt aus sich heraus, Temperament will auf andere wirken, in Liebe oder Haß, will sie fortreißen, auf daß etwas geschehe, auf daß Seele und Leib sich ausspannen und austummeln können und auf jeden Fall das Einerlei des Lebens unterbrochen werde.

Auf Zuloagas Bildern, sobald sie nur von zwei Menschen handeln, geht denn auch immer etwas vor sich: es brauchen keine

großen Geschehnisse zu sein, aber es geht etwas vor sich, es ist Handlung da, oder doch Erwartung einer Handlung, Reibung von Kräften, von Beziehungen, die hinüber- und herüberspringen gleich elektrischen Funken. Meist sind es sogar ganz einfache Vorwürfe: ein Alter flüstert einem schönen Kinde ein pikantes Wort zu, oder eine junge Spanierin macht Toilette zum Stiergefecht, oder ein junger Spanier führt seine Liebste zu einem Abend der Lebensfreude. Das kann alles sein – aber man sieht es dann diesen Menschen an, daß das Gesetz ihres Daseins Geschehnis heißt: auf Tat und Genuß, Genuß und Tat sind sie aus, und nur Abwechselung, Gefahr und Abenteuer können ihnen das Dasein daseinswert machen; zu erleben sind sie gewohnt, und sind fähig zu erleben – gerade jetzt, gleich, morgen, immer, wann man will, ihr ganzes Leben ist ein Erleben. Und mit einer solchen Rassigkeit sind sie gemalt, daß sich über die gewählte Situation hinaus das Panorama dieses ganzen, wilden, sinnenstarken, heißblütigen Spaniertums aufrollt: man blickt dem einzelnen Menschen ins Herz und man blickt durch die Landschaft und das Milieu, in die er gerade gestellt ist, gleichzeitig dem ganzen Volke ins Herz.

Im Grunde ist das alles dramatisch: der starke szenische Sinn, der im spanischen Volke steckt, bricht da wohl durch. Dramatisch ist die Art Zuloagas, wie ihm die Charaktere den Stoff, die Handlung, die Pointe bedingen, nicht umgekehrt, wie er vielmehr stets von dem Charakter seiner Menschen ausgeht und, indem er ihn begreift, zugleich auch die Situation findet, die die charakteristischeste ist. Dramatisch ist auch die Art, die Menschen sich nicht nur von dem kleinen Hintergrunde ihres Milieus, sondern gleichzeitig von dem weiten ihrer Rasse abheben zu lassen. So mag es denn alles in allem kommen, daß Zuloagas Porträts wie gemalte Monologe wirken, seine Genres wie gemalte Dialoge, Episoden, Szenen, und seine großen Tableaux, in denen er den Stierkampf und sein Publikum schildert, wie gemalte Massenauftritte aus einem mächtig bewegten spanischen Volksstück.

Es ist nicht weiter auffallend, daß ein Künstler wie Zuloaga sich nicht lange und im einzelnen bei technischen Fragen aufhält: er malt vielmehr seine Bilder herunter, wie alle großen Typiker

es getan haben, die zugleich dramatischer Elemente voll waren und nicht auf analytische Experimente ausgingen, wie Frans Hals im Gegensatz zu Velasquez. Auch Zuloaga ist immer nur darauf bedacht, nichts Wesentliches zu übersehen, aber nicht einen Augenblick wird er bei Dingen verweilen, die unwesentlich, die nebensächlich, ja, möglicherweise gefährlich für ihn deshalb sind, weil ihre Herausarbeitung zwar vielleicht die psychologische Feinheit steigern, aber sicherlich auch die robuste Wurfkraft abschwächen würde; denn er ist nun einmal, gleich Frans Hals, ein volklicher, nicht, gleich Velasquez, ein höfischer Maler.

An sich kommt Zuloaga aus der Manetschule, und seine Technik ist ihrem Ursprung nach die rein impressionistische; so daß er denn, da ja auch Manet aus Goya erwuchs, nicht nur unmittelbar, sondern auch noch auf diese zweite, mittelbare Weise in Goya wurzelt: nicht nur als Spanier in inhaltlicher, sondern auf dem Umweg über Frankreich auch in formlicher Beziehung. Doch mehr wie für jeden anderen aus der Manetschule bedeutet für Zuloaga die Form des Impressionismus eine vollständige Selbstverständlichkeit, mit deren Anwendung man frei schalten kann, und nicht ein doktrinäres Prinzip, das man peinlich befolgen muß — das man höchstens nach seiner persönlichen Sehweise noch zu differenzieren und zu spezialisieren suchen darf. Zuloaga freilich differenziert und spezialisiert überhaupt nicht mehr: er hat die Sondierung von Farb- und Lichtwerten, die Analyse von Luftwerten, die ihm Wissenschaft nicht Kunst, Handwerk nicht Schaffen erscheint, völlig fallen gelassen und ist statt dessen mit den gewonnenen neuen Formmitteln einfach zur vollen stofflichen Synthese übergegangen.

Dadurch unterscheidet er sich, ein neuer Selfmademan der Kunst, von den übrigen Gliedern und Ausläufern der Manetschule, die nie über das Abhängigkeitsverhältnis zum impressionistischen Theorem hinauskamen, grundsätzlich. Monet, Rafaëlli, selbst Degas, trotz seines distinkten Kulturfluidums, seiner penetranten Paris-Atmosphäre, waren schließlich doch nur Erscheinungen von technischer Bedeutsamkeit. Nach ihnen ist Zuloaga — freilich auf Kosten der technischen Solidität, das darf nicht verschwiegen werden, — wieder eine Erscheinung von persönlicher Größe, die man nicht nur um dessentwillen zu schätzen hat, was sie an Könnerischem

gibt, ſondern vor allem um deſſentwillen zu lieben, was ſie an Menſchlichem ſchenkt: ein Maler, dem es denn auch nicht mehr genügt, wie faſt allen anderen aus der Manetſchule, immer bloß Studien zu geben, ſondern der wieder — Bilder malt.

Vielleicht offenbart ſich hier der Unterſchied des Spaniers vom Franzoſen, der Unterſchied der wilden Raſſe von der gezüchteten Kultur überhaupt! Die Franzoſen haben aus der neuen Technik am Ende nichts anderes als eine neue vollendete l'art pour l'art zu machen verſtanden, an die ſie nun wieder genau ſo viel Schliff und Feinheit zu legen wiſſen, wie früher nur je an eine ihrer ausgeſprochenen Stiliſierkünſte, Barock und Rokoko. Zuloaga dagegen, als Spanier nicht von blaſſem alexandriniſchen, ſondern von rotem bakchiſchen Geblüt, wirft den angeborenen Elan ſeines Temperamentes hinein und ſetzt hinreißende Kunſt an die Stelle des bloß verblüffenden Kunſtſtücks.

Und noch weiter geht der Unterſchied, löſt ſich los von allen Nebenfragen der künſtleriſchen Form und greift hinüber zu den Grundfragen des künſtleriſchen Gehaltes überhaupt, berührt Dinge der Weltanſchauung, wie ſie nicht nur beſtimmte Malerkreiſe, ſondern jeden Menſchen angehen.

Zuloaga gehört zu denen, die Nietzſche beſtätigen, wenn er ſich zum Raſſigen wendete, um noch einen Glauben an die Zukunft des Lebens und der Kunſt zu haben. Seltſam, daß dieſes Raſſige zugleich Spaniſches war! Ich rede natürlich nicht von Bizet, wenn ich von „Carmen“ rede: „Carmen“ war kein Muſikwert, ſondern ein Temperamentswert. Ebendeshalb aber hatte es, als Nietzſche ſeinen bekannten Trumpf „Carmen“ ausſpielte, nachdem „Parzival“ kein Trumpf mehr für ihn war, eine allertiefſte ſymptomatiſche Bedeutung — und Zuloaga, der auch wieder viel mehr Temperamentswert als Malwert iſt, beſtätigt es heute unmittelbar aus dem Spaniſchen heraus.

Es war eine Abſage an alle Nervenkunſt, die da von Nietzſche ausgeſprochen wurde. Es war ein Ruf nach Temperamentskunſt, der da aus ſeinem Munde erklang. Und das bedeutete, weit über Nietzſche hinaus, für das Deutſchtum eine Wendung, in der, wie ſich alsbald zeigte, die ganze nächſte Entwicklung des allgemeinen Lebensgefühles und damit auch des beſonderen Kunſt-

gefühles lag. Der große Unzeitgemäße war wieder einmal zeitgemäß im höheren Sinne der Zukunft gewesen, er erkannte, daß dieses Jahrhundert der großen Erfindungen und des höchsten Kulturwollens einen stärkeren, einen leibhaftigeren Ausdruck verlangte, als ihn die immer wieder hervorbrechenden romantischen Anwandlungen geben konnten: Wirklichkeitskunst hatte es eingeleitet und es war nun einmal das Zeitalter des Naturalismus. Der andern Kunst, allem Stilismus, geschah damit zunächst freilich kein Abbruch: das Werk Richard Wagners bleibt bestehen, wie das seiner Gefühlsverwandten im Auslande bestehen bleibt, Charles Baudelaires etwa oder Dante Gabriel Rossettis. Nur war die Periode dieser Neoromantik jetzt abgeschlossen, weder Stephane Mallarmé noch Stefan George konnte daran etwas ändern: sie hatte im Verlauf des Jahrhunderts eine Zwischenperiode der eigentlichen Evolution dargestellt, jetzt nahm man diese letztere wieder auf, sie hatte einen Seitenweg bedeutet, jetzt war man zu seinem Ende gelangt und suchte den Hauptweg wieder.

Es ist der Weg der Erde und des Blutes, es ist der Weg, der vom Leben kommt und zum Leben geht, und an dessen Seiten Leben, nur Leben liegt. Wie die Menschen im Leben sich heute anderen, realeren Zielen zuwenden, so wollen auch die Künstler anderes, Realeres. Wir haben genug des Sphärischen, das die Seele vom Körper trennt und in ästhetische Narkosen versetzt, genug des Ekstatischen und im letzten Grunde so durch und durch Perversen. Wir sehen keinen Ehrgeiz mehr darin, mit dekadenten Gefühlen durch das Dasein zu wandeln, sondern sehnen uns wieder nach etwas mehr gesunder Wirklichkeit und etwas weniger Fiebertraum. Keine Kräfteverschwendung wollen wir mehr, wohl aber feste, unbeirrbare Stärke, keinen Gefühlsüberschwang, wohl aber tiefe, sichere Empfindung, kein mystisches Insichverglühen, sondern wirkliche, lodernde Glut, kein endlos sich verblutendes Leiden, sondern blutwarme, wallende Leidenschaft.

Zuloaga sehen wir auf diesem Wege: in unserer Liebe zu seiner Kunst liegt die Ästhetik unserer künstlerischen und, was hier endlich wieder dasselbe ist, auch unserer menschlichen Sehnsucht.

Gabriele d'Annunzio.

Italien ist das einzige Land, in dem das klassische Ideal noch heute eine Berechtigung hat. Die ganze Vergangenheit Italiens lebte ja von dem Begriff einer Schönheit die – aus dem Leben geboren und nicht als Selbstzweck erzeugt, vielmehr ganz einfach die große ästhetische Begleiterscheinung allgemeiner Kultur – von Hellas aus zum ersten Male in die Welt gekommen war, und von da ab darin geblieben wie ein oberstes und verhängtes Gesetz aller Kunst. Dieser Begriff aber ist nur in Italien noch einmal wiedergeboren worden, so, daß er nicht einer Nachahmung, sondern einer Erneuerung der Antike vom ganzen Volksleben aus gleichkam. Nur in Italien war die Erde, der Himmel und das Meer von einer pantheistischen Schönheit, die der glich, welche einst über Hellas gelegen. Nur in Italien blühte geradeso wie die Natur auch ein Menschenschlag in einem so ewig-heidnischen Frühling, daß vor seinem seligen Lachen der hagere Ernst des Christentums machtlos war. Hier allein konnte sich deshalb auch das nationale Dasein zu einem Stile wirklicher Renaissance zusammenschließen. Hier allein war es möglich, daß sich das Dionysische und Apollinische noch einmal zu einer neuen Lebens- und Schaffensfreude verband, die ein Geschlecht von wiedererstandenen Griechen zu einer Kultur wiedererstandenen Griechentums hinriß. Hier allein wurde es erlebt, daß noch einmal ein Lorenzo Magnifico als Ausdruck perikleischer Weltanschauung hervorging

— und in hundert Städten tausend Künstler, von denen jeder ein großathenischer Geist war.

Wohl griff die Bewegung auch auf andere Länder über — aber ihre Renaissancen waren doch nur Unzulänglichkeiten vor dem offenbarten Ideal, oder höfische Übertreibungen der äußeren Form, oder Durchsetzungen mit einem eigenen und mächtigeren Gehalte. Die Renaissance Spaniens hatte etwas Hektisches, Fanatisches, Überheroisches, halb Maurisches, halb Mönchisches: gleichsam als ob der finstere Geist Savonarolas nach der pyrenäischen Bruderhalbinsel hinübergeflogen sei und dort das mittelalterliche Reich gegründet habe, das ihm in der apenninischen mißlungen. Die Renaissance Frankreichs dagegen war nichts als eine Kopie, die seine Könige sich gestatteten, als sie vor den vielen kleinen, aber mit Ruhm und Pracht umgebenen und den Zeitgeist durchaus beherrschenden Fürsten Italiens nicht zurückstehen wollten; so entstand, unter jäher Abbrechung der mittelalterlichen Tradition, nicht aus einer eigenen Primitivität entwickelt, sondern einer ausländischen Kultur, und zwar bereits in deren Niedergangsmomenten, entlehnt, jener renommistische Modestil, der französische Renaissance sein wollte, aber schon beinahe anfänglich nichts als französisches Barock war. Die deutsche Renaissance endlich, obwohl gerade sie begeistert all die Anregungen aufnahm, die ihr von Italien zukamen, wahrte sich doch vor allem einmal ihre volkliche Selbständigkeit, wahrte sich mit dem gotischen Kunstelement auch das nationale Grundelement: und wie sie überhaupt nordisch und geistig blieb, statt südlich und sinnlich zu werden, so war denn auch ihr Anteil an der Zeit nicht nur rein künstlerisch, sondern mehr vital und experimentierend, kritisch und konstruktiv, bestand nicht nur in Dürer, Rembrandt und Shakespeare, sondern auch in Gutenberg, Kopernikus und Luther — und alle diese umwälzenden Erfindungen wie die der Buchdruckerkunst, alle diese großen Naturerkenntnisse wie die des Sonnensystems, alle diese mächtigen Glaubensbefreiungen wie die der Reformation, sie wiesen bereits weit über die Renaissance hinaus und zu einer Zukunftszivilisation hin, die ganz auf sich selbst, nicht mehr auf klassischem Ideal, sondern auf moderner Materie stehen würde, und die heute erst eingesetzt hat.

Ganz anders die italienische Renaissance: wohl nahm auch Italien seinen Teil an der Entwicklung, die schon damals die Marmorkultur der Vorzeit zurückdrängen und durch die Eisenkultur der Neuzeit ersetzen wollte, wohl schickte es Kolumbus nach Amerika und das unermeßliche Denken Leonardos bis an die Schwelle unserer Tage. Aber im allgemeinen war doch die italienische Renaissance diejenige, die frei und unbändig nur dem Rausch ihrer Gegenwart lebte und den Werken, die als Bilder dieser Lust den schaffenden Händen entwuchsen: ganz so wie einst Hellas gelebt und geschaffen. Das war wirklich Renaissance, so wie wir sie verstehen: als Inbegriff einer Bewegung, die das ganze Volksleben in einem wilden Taumel der Schönheit erfaßte. Von solchem Glück schloß man in Spanien asketisch, in Frankreich zeremoniell, in Deutschland faustisch sich ab. Doch in Italien warf man sich orgiastisch hinein, in diesem gewaltigen Geschlechte von Kriegern und Staatsmännern, Fürsten und Päpsten gerade so gut, wie von Dichtern und Malern, Bildhauern und Erbauern, um hier in der Spanne von ein paar Jahrhunderten das goldene Zeitalter des Menschengeschlechtes abermals zu erneuern – zart zuerst, später kraftvoll und schließlich übertrieben, doch immer so, daß die Schönheit das einzige Maß aller Dinge war.

Und das ist sie bis heute geblieben. Gewiß entartete auch die italienische Renaissance: schon im Barock, als Marini wurde, was einst Dante, Tiepolo, was einst Botticelli, Bernini, was einst Donatello gewesen. Und schließlich endete auch die italienische Kunst in jenem Klischeestil des neunzehnten Jahrhunderts, der in seiner Trivialität international war. Aber über dem Lande lag trotzdem immer noch etwas von diesem Geist der Renaissance, als dem Geist der Wonne und des Segens, dem Geist der Heiterkeit und der Helle, dem Geist der Wärme und der Fruchtbarkeit. Die Natur Italiens selbst war dieser Geist: hier, wo alles Bläue und Ferne und Stille scheint, wo Lorbeer und Zypresse und Myrte in die Wirklichkeit blühen. Und was die Kunst der Gegenwart nicht mehr gab, das konnte man dafür immer noch von der Erinnerung an die große Vergangenheit nehmen: hier, wo alle Städte und Kirchen und Haine voll waren von Zeugen

von einſt, wo man zwiſchen Werken der Renaiſſance und ſelbſt deren Mutter Antike noch unmittelbar lebte. Sollte aber noch einmal wieder geſchaffen werden, ſo war auch das nur möglich, wenn man da anknüpfte, wo man abgebrochen hatte, beim Hellasideal, das zum Renaiſſance-Ideal geworden: mit einem Ruf nach einer Renaiſſance der Renaiſſance! Von jedem andern Lande aus würde dieſer Ruf ſinnlos geweſen ſein, ſchon, weil jedes andere Land einſt in der Renaiſſance ſelbſt zu erkennen gegeben, daß in ihm die klaſſiſche Schönheit nicht die Bedeutung haben konnte wie in Italien, daß es vielleicht ſogar moderne Werte aus einer ganz andern Welt dagegen zu ſetzen hatte. Von Italien aus, das ſich einſt ſo rein und reſtlos verſchmolzen hatte mit dem Riniscamento dieſer klaſſiſchen Schönheit, war der Ruf dagegen möglich. Und er erſcholl denn auch, weit über das Vaterland hin, die Geiſter der Ahnen beſchwörend, die Seelen der Lebenden weckend, aus dem Munde von Gabriele d'Annunzio.

Aber als er auftrat, hatte ſich in Italien vieles geändert: Günſtiges und Ungünſtiges war geſchehen. Günſtig war die nationale Einigung des Volkes, die dem Leben wie der Kunſt den fehlenden Schwung wie Rückhalt geben konnte. Ungünſtig, wenigſtens ſcheinbar und für eine klaſſiſche Sehweiſe, war das Eindringen der modernen Ziviliſation, denn ſie bedrohte das Beſte, das Italien vorläufig noch hatte, ſeine Tradition. Eiſenbahnen verbanden die Stätten einſtiger Größe, Telegraphendrähte ſpannten ſich über die Orte, wo Genies geſchaffen, Zeitungen wurden verkauft, wo der Boden vielleicht noch Altertümer barg. Das alles paßte nicht zu dem Lande: mußte nicht die Schönheit, mußte nicht Italien ſelbſt darüber notwendig zu Grunde gehen? Es ſchien beinahe ſo – auf jeden Fall gab es für Gabriele d'Annunzio nur zwei Möglichkeiten. Entweder er beſchränkte ſich darauf, ein letzter Sänger des Entſchwundenen zu ſein: und das wäre gleichbedeutend mit einer Eklektik geweſen, die vielleicht noch ſehr koſtbare Form-, aber keine Zeit- und Menſchheitswerte hervorgebracht hätte. Oder aber er verſuchte, die alte Schönheit in die veränderte Wirklichkeit hinüberzuretten: und gelang ihm das, ſo konnte er als ein erſter Verkündiger einer neuen Zukunft durch

das Land gehen – in Wahrheit ein Engel der Verkündigung italienischer Rasse.

Gabriele d'Annunzio hat das letztere getan: nicht in einer anfänglich bestimmten und gradlinigen, in einer zunächst sogar zickzackigen und oft zurückzögernden Entwicklung – aber schließlich hat er sich doch zu dem einzigen Ziele durchgerungen, das fruchtbar sein konnte für ihn und das Volk. Seine ersten Verse waren rein klassisch, bald mehr parnassisch, von edler, steiler Linie, bald mehr barock, von blumig verschrobenem Stil, wertvoll vielleicht für eine Geschichte des italienischen Sonetts, aber nicht für die des italienischen Menschentums – eine sehr technische, eine sehr virtuose, eine richtige Ästhetenlyrik, eine Kunst-für-die-Kunst-Lyrik, eine il-Verso-e-tutto-Lyrik, die inhaltlich weit hinter der verwandten und doch so viel persönlicheren Heroenlyrik Carduccis zurückstand, von der sie kam. Dazwischen schrieb er Novellen, halb im Stile Maupassants, halb im Stile Flauberts, rohe, wüste, beinahe tierische Geschichten, die, durchaus uneigen und unzulänglich in ihrem Versuche, das italienische Volksleben rein naturalistisch festzuhalten, sonderbar gegen sein sonstiges Ästhetentum abstachen, aber jedenfalls unerläßliche Vorübungen zu seinen Romanen waren.

In denen erst, wie überhaupt mit dem Übergang von der Kleinform zur Großform, von Lyrik und Skizze zu Epos und Drama, stellte sich der Renaissancemensch, der in Gabriele d'Annunzio steckte, mit ästhetischem und nationalem Bewußtsein wirklich auf den Boden seiner Zeit – zunächst freilich nach der Seite ihres Dekadenztypus hin, der ganz Kind dieser Zeit ist und doch mit ihr so wenig anzufangen weiß, wie sie mit ihm. Seine Trilogie von den „Romanen der Rose", den Romanen der Berauschung, bedeutet für Italien ganz das, was die autoanalytische Bekenntnisdichtung für alle Länder des vergangenen Jahrhunderts gewesen: Feststellung des Krisengrades, den die Entwicklung des Volkes unter der Einwirkung der modernen Zivilisation, Naturwissenschaft, Weltanschauung und anderem mehr in seinen jugendlichen und damit vorgeschrittensten Intelligenzen erreicht hat. Man kann aus diesen Produkten wie aus Diagnosen mit einer fatalen

Sicherheit feſtſtellen, wie geſund oder wie krank das betreffende Volk ſein muß, was in ihm hoffnungslos degeneriert iſt, was in ihm regenerieren möchte und wohin es etwa aus eigener Kraft vital evolutioniert. Mehr noch: man kann aus dieſen Produkten geradezu das Schickſal des betreffenden Volkes herausleſen, ob es zu den alten, oder ob es zu den jungen gehört, zu denen, die ihre Zukunft hinter ſich, oder zu denen, die ihre Zukunft immer noch oder jetzt erſt vor ſich haben. Die Problematik junger Völker äußert ſich ſtets geiſtig: geiſtig bis zum Wahnſinnigen — aber ſtets werden höchſte Ziele in der Welt angenommen, die es zu erreichen, höchſte Geheimniſſe, die es zu entſchleiern, höchſte Beſtimmungen, die es zu erfüllen gilt. Die Problematik alter Völker äußert ſich dagegen ſtets ſinnlich: ſinnlich bis zum Ausgemergelten — und ſtets wird der Sinn und die einzige Ausflucht des Daſeins im Diesſeits angenommen, in einer Betäubung, die allein über das Leben hinweg zu täuſchen vermag, in einem Rauſch, der verzehrt, in einem Vergeſſen, das erſtickt. So bekamen wir in Deutſchland eine prometheiſche, in Rußland eine myſtiſche Problematik, in Frankreich dagegen eine ſkeptiſch-epikureiſche, in England eine feminin-anämiſche und in Italien endlich, eben durch Gabriele d'Annunzio, eine orgiaſtiſch-raſſige Problematik — nur, daß in den „Romanen der Roſe" das Orgiaſtiſche noch weit überwog, und mit ihm der Zuſammenbruch, während das Raſſige zurückſtand, und mit ihm zugleich auch die Erlöſungsmöglichkeit.

Nach den „Romanen der Roſe" würde ſogar die italieniſche Dekadenz der engliſchen am nächſten kommen, als der verderbteſten von allen: denn alle dieſe Helden, Andreas Sperelli, der Held der „Luſt", Tullio Hermil, der des „Unſchuldigen", Georg Aurispa, der des „Triumph des Todes" — ſie alle ſind wieder von dem ſchwächlichen Geſchlechte derer, die aus dem Leben ein Kunſtwerk machen möchten und nur eine Spielerei aus ihm machen, die die Menſchheit nicht mit hineinnehmen in ihr Menſchentum, und die das Leben dafür zerbricht und wegwirft, wie es Oscar Wildes Dorian Gray zerbrach und wegwarf. Aber dann unterſcheidet doch wieder vieles Gabriele d'Annunzio von Oscar Wilde: vor allem die Kraft der Arbeit. Oscar Wilde brauchte ein ganzes Leben, bis

an die Jahre des Mannesalters, um in ein paar schmächtigen Bändchen raffinierter Stilistik die Quintessenz seines verlorenen Daseins zu geben. Gabriele d'Annunzio warf dagegen bereits als Jüngling diese großen, schweren Romane voll blühender Schönheit hin, als Niederschlag erster Erlebnisse, hinter denen viele andere noch kommen sollten. Und etwas von dieser Kraft ging auch in seine Helden über, bloß nicht als Kraft, ein Mensch zu sein, sondern nur, das Leben hinauszuschleudern: aber es war Kraft, glühender Rausch, der bei dem Italiener gesund und natürlich wirkt, während die Tändeleien des Engländers Unnatur sind, die Ohnmacht verbergen. Gabriele d'Annunzios Helden rasen in ihren Untergang hinein, weil sie nirgends einen Ausgang sehen, noch ahnen — aber sie rasen wenigstens, rasen sich aus mit dem ganzen Ungestüm ihrer Art, rasen sich aus, bis das Schicksal hereinstürzt. Oscar Wildes Held jedoch schlendert dem Schicksal langsam von künstlicher Orgie zu künstlicher Orgie entgegen, bis eines Tages der letzte Akt vor dem Blasierten sich öffnet. Hinzu kommt, daß durch die „Romane der Rose", wenn man sie in der Reihenfolge ihrer Entstehung nimmt, auch bereits ein unverkennbarer Zug zur Genesung geht. Nur Andreas Sperelli ist noch ganz der Wüstling, der nichts will, als sich austoben und sein Leben in aphrodisische Gedichte verwandeln, der den Genuß rastlos um des Genusses willen sucht, bei dem die Ästhetik an die Stelle der Ethik getreten, und dessen Wille über allen seinen geistigen und sinnlichen Ausschweifungen endgültig zerflossen ist. Bei Tullio Hermil dagegen, obwohl auch er sich noch selbst als „Ideologen, Analytiker und Sophist unseres Verfallzeitalters" bezeichnet, setzt dieser Wille bereits wieder ein, zwar als Wille zum Verbrechen, aber immerhin, er ist da, ist Wille und hat die Kraft, Tat zu werden. Und Georg Aurispa endlich sucht selbst schon die Basis, auf der der Patient in ihm zum Rekonvaleszenten sich wandeln könnte, sucht sie noch sehr rückwärtslerisch im Anschluß an den alten Glauben, auf einer Bahn, auf der Gabriele d'Annunzio selbst sie nie suchen sollte, sucht sie aber auch schon da, wo dieser wiederum sie finden sollte, im Anschluß an das Volk, findet sie selbst allerdings dort noch nicht, doch geht schließlich, wenn auch in einem frei-

erwählten Tode, ſtatt eines freigemachten Lebens, immerhin als innerer Sieger aus ſeinen Konflikten hervor. Gabriele d'Annunzio ſelbſt jedoch, nachdem er ſich jetzt losgeſchrieben von dem, was von all dieſen Verfaſſungen ſeiner Helden in ſeiner eigenen gefährlich liegen mochte, ging den Schritt weiter, der getan werden mußte, trat heraus aus dem Bannkreis jeglicher Problematik, trat entſchloſſen dahin, wo es nicht mehr genügt, ein innerer Sieger zu ſein, ſondern wo man auch ein äußerer ſein muß: in eine Kunſt, weder um der Kunſt, noch auch um des Bekenntniſſes, ſondern um des Lebens willen.

Daß er ſich dabei zunächſt von Nietzſche führen ließ, war nur ein Übergang, kein künſtleriſch ergiebiger, aber freilich ein menſchlich nur zu natürlicher. Schon in den „Romanen der Roſe" hatte Gabriele d'Annunzio hin und wieder auf Nietzſche hingewieſen, als einen gewaltigen Aufrütteler, fähig, alle Dekadenz in Aszendenz zu verkehren. Seine Helden hatten die Berührungen mit der Menſchheit, mit der Maſſe, mit dem Volke ſchließlich immer wieder mit Ekel erfüllt und in ſich ſelber zurückgeſcheucht: nicht die Zukunft, nicht die Nationalentwicklung der Raſſe ſchien ihnen das Ziel, ſondern vielmehr der einzelne höchſtentwickelte Menſch, der daraus hervorging — der Übermenſch. Dieſen Gedanken, der dem Renaiſſancemenſchen in Gabriele d'Annunzio, zumal, da er ihn wörtlich und körperlich nahm, imponieren mußte als eine Titanenoffenbarung, griff er jetzt wieder auf: in den „Jungfrauen vom Felſen", dem erſten Bande ſeiner zweiten Romantrilogie, den „Romanen der Lilie" — den Romanen des Heldentums. Doch geradeſo, wie der Übermenſch in Deutſchland regelmäßig, wenn er auf die Kunſt angewandt werden ſollte, bloß zu unfruchtbaren Abſtraktionen führte, brachte er Gabriele d'Annunzio bloß zu unfruchtbaren Phantaſien. Immerhin waren die Begeiſterungen für Kraft, Macht und Gewalt, die ſich mit dem Gedanken verbanden, gleichbedeutend mit einer zunächſt allerdings brutalen Steigerung ſeiner Energie, die dann edler in ſeinen nächſten Dichtungen niederſchlagen konnte.

Entſcheidend geſchah das zuerſt im „Feuer", dem erſten Bande ſeiner dritten Romantrilogie, den „Romanen des Granat-

baums" – den Romanen der Überfülle. Hier gelang es Gabriele d'Annunzio endlich, die Schönheit in die Wirklichkeit zu tragen und ſich ſelbſt als den Schönheitsbringer feſt auf die Erde zu ſtellen. Hier wurde endlich die Schönheit erkannt, nicht als ein Selbſtzweck, ſondern als ein Endzweck: wurde erkannt, daß ihr Sinn nicht in ihr ſelber, ſondern in ihrer Wirkung liege, und zwar nicht nur ſubjektiv, in der Wirkung auf den, der ſie hervorgebracht, ſondern auch objektiv, auf die Weſen, aus denen er ſelber hervorgegangen — auf die Raſſe, auf die Nation. Stelio Effrena, der Held des „Feuers", iſt ein ganz anderer, als die Helden der früheren Romane waren: „Sie können ſich ſelbſt nicht verlieren, Sie ſind Ihrer immer ſicher, denn Sie haben Ihr Schickſal in Ihren Händen," ſagt die Heldin zu ihm – und ſie hätte es zu keinem von den früheren Helden, all dieſen unlogiſchen und fragmentariſchen Exiſtenzen, ſagen können. Und wie der Held anders iſt, ſo iſt auch das ganze Buch anders: die früheren Romane Gabriele d'Annunzios waren reine Luxusgebilde geweſen, und man konnte bei ihnen faſt dasſelbe Gefühl der Menſchenunwürdigkeit haben, wie bei Oscar Wilde. Es war eine Abkehrung von der Menſchheit darin, die delikat ſein ſollte, aber wahrhaft barbariſch ſich äußerte: gelegentlich einer Straßendemonſtration für ein paar Hundert italieniſche Soldaten, die in Afrika gefallen, konnte Gabriele d'Annunzio noch einen ſeiner Sybariten das rohe und kindiſche Wort in den Mund geben: „für ein paar Hundert Beſtien, die beſtialiſch ſtarben!" Das wäre jetzt ganz unmöglich: der Sybarit in Gabriele d'Annunzio iſt endgültig abgetan, und der reine Künſtler und Patriot iſt durchgedrungen – als Menſch ſeiner Zeit, als Menſch ſeines Vaterlandes. „Ich begreife nicht, warum die heutigen Dichter ſo voller Unwillen gegen die Vulgarität der Gegenwart ſind und bedauern, zu früh oder zu ſpät geboren zu ſein," heißt es einmal, und es wird hinzugefügt, daß es nur Not tue, „mit phantaſtiſchem Geiſt in das wilde Gewühl des Lebens zu blicken". Gabriele d'Annunzio tut's: man ſpürt, wie er allenthalben, gleichſam unter einer mächtigen, krampfhaften, inneren Anſtrengung, die die moderne Viſion mit der klaſſiſchen vereinen will, aus den ihn umgebenden äußeren

Dingen und als ihren eigentlichen Geist, der auch jetzt noch in ihnen wohnen muß, den neuen Mythos herauszusehen sucht; spürt, wie er ihn in die Phänomene zu zwingen, in die Syntheſen zu verwandeln ſich müht, in denen allein aus dieſer ſo realiſtiſchen und ſo gar nicht phantaſtiſchen Ziviliſation die neue Schönheit emporſteigen kann, wie einſt die klaſſiſche Göttin aus den Schemen des Chaos, und wie ſie noch immer wieder emporgeſtiegen iſt bei jeder großen Wandlung des Daſeins, und wie ſie auch heute wieder emporſteigen wird aus der, deren Zeitgenoſſe Gabriele d'Annunzio für Italien iſt. Er tut's nicht mit jener unheimlichen, beinahe wahnſinnigen Verinnerlichung, die in den Augen Munchs glüht und dort aus heißen Träumen die jähen Gebilde des veränderten Erdbildes auffahren läßt, gleich Geſpenſtern des ſich in neuen Verwandlungen verkörpernden Erdgeiſtes: Gabriele d'Annunzios Blick bleibt renaiſſanciſch, wenn man will helleniſtiſch, wenn man will ſogar klaſſiſch, wie er es als Blick eines Italieners ſein muß, des Sohnes eines Landes, in dem dieſe Verwandlungen als Erſcheinungen der Wirklichkeit nicht ſelber und urſprünglich entſtanden ſind, ſondern auf das ſie jetzt nur langſam unter dem Zwange der geſamten Zeitumwälzung hinübergreifen. Aber gerade deshalb, weil er fühlt, wie die Vergangenheit Italiens nicht tot zu ſein braucht für immer, ſondern noch einmal wieder erſtehen könnte, wenn es nur gelänge, ſie auch in der Gegenwart wieder zu rechtfertigen, weil er fühlt, wie eine Vermählung möglich wäre zwiſchen der eingewurzelten Liebe zum Alten und der erwachenden Liebe zum Neuen, weil er fühlt, wie kein Land ſo ſehr die Vorbedingungen bietet zu einer ſolchen Verſchmelzung der überlieferten mit der neu zu ſchaffenden Schönheit, wie eben Italien – gerade deshalb reißt eine grenzenloſe Begeiſterung ihn hin zu ihrem ekſtatiſchen und zugleich prophetiſchen Kultus. So ſagt er von ſeinem Helden: „Italien! Italien! Wie ein Schrei der Erhebung brauſte über ſeine Seele dieſer Name, der die Erde berauſcht. Sollte ſich aus dem mit ſo viel Heldenblut gedüngten Schutt die neue Kunſt nicht erheben können, wurzelſtark, mit kräftigen Zweigen? Sollten ſie nicht all die latenten Kräfte der altererbten Fähigkeiten der Nation in ſich aufnehmen

können und eine beſtimmte neuaufbauende Macht im dritten Rom werden?" Zu verſtehen aber iſt dieſes dritte Rom in jenem maßloſen Sinne, in dem heute alle Völker, die noch eine Jugend in den Knochen und einen Glauben hinter dem Hirne verſpüren, ſich mit einer Rieſenbewegung über ſich ſelber hinausweiſen und in ihre Zukunft die Zukunft der Menſchheit werfen. So haben die Deutſchen, als die Krämpfe ihrer zweitauſendjährigen Geſchichte ſich legten, wie aus den Eingeweiden ihres Vaterlandes heraus den Gedanken des dritten Reiches geboren, den ſie auf Erden allein zu erfüllen beſtimmt ſind. So träumen die Ruſſen von ihrer myſtiſchen dritten Hauptſtadt, in der der weiße Gott des Slaventums ſeinen Thron finden wird. So betrachten die Amerikaner ihr Land als den Boden der dritten Völkerwanderung, die von Aſien nach Europa und nun von Europa nach Amerika geführt hat, um dort der Menſchheit nach all den Heimaten der Sehnſucht endlich die Heimat der Wirklichkeit zu geben. Gabriele d'Annunzio beſchwört jetzt dieſelben Verheißungen, nur äſthetiſch, nicht prometheiſch, nicht myſtiſch und nicht vital formuliert, für ein drittes Rom und Italien: und wahrlich, nicht umſonſt heißt ſein Verheißungsbuch „Feuer" – ſo brennt es darin von Hoffnungen, Wünſchen und Plänen für ſein Volk, als dem letzten von allen klaſſiſchen Völkern, in dem es noch rinnt, das wilde Blut des Dionyſos, in dem es noch ſchlägt, das edle Herz des Apollo.

Doch Gabriele d'Annunzio konnte dabei nicht ſtehen bleiben: es galt, nicht zu reden, ſondern zu wirken! Und damit führte ihn ſeine Hinwendung zur Nation einerſeits und zu Mythos und Kult anderſeits ganz von ſelbſt zur Form des Dramas – als dem unmittelbarſten Machtmittel, das ein Dichter haben kann zur Erziehung, Erhebung und Verſchönung der Maſſe und des Maſſenlebens. „Feuer" ſelbſt ſank zurück und wurde für ihn zu nichts als einem Vorbereitungsbuch – entſtanden aus dem Rauſch und der Freude über all die volklichen und dichteriſchen Möglichkeiten, die ſich vor ihm aufgetan. Der reine Künſtler, zu dem er ſich jetzt durchgerungen, ſich befreiend von den Untermiſchungen, denen die Kunſt jeden ausſetzt, der in ihr nur erſt

noch bekennt, mußte sich noch ein zweites Mal verwandeln: zum runden Künstler, der in seinen Schöpfungen plastisch die Welt zu Weltbildern zwingt, weithin sichtbar vor allem Volke. Dabei bestand freilich manche Gefahr für Gabriele d'Annunzio: denn trotz all seiner Glut war er eigentlich ein kühler Dichter, das Feuerwerk, das er in seiner Sprache in so mächtigen Garben entprasseln ließ, war im Grunde ein kaltes Feuerwerk. Würde er dem entgehen können, daß sein Drama nur ein Spiel wurde, wie das Maeterlincks ist? ein Kultus, der, wenn er auch als Kultus für das Leben gedacht war, doch nur ein in sich selbst lodernder Kultus der Schönheit blieb? Würde er das Leben zu zwingen vermögen, in seine Dramen überzugehen? nicht nur in Bildern, die bloß geschaut waren, und die man noch einmal wieder schauen konnte, entzückt, aber im Innersten unbeteiligt, wenn nicht gleichgültig, sondern in wirklichen Menschen, sichtbar und leibhaftig? in Menschen, die gelebt hatten und die nun noch einmal in Handlungen wieder auflebten, an ihrem Schicksal das Schicksal der Menschheit versinnbildend? Ein Dramatiker wie Hauptmann, bei dem jedes Wort, jede Bewegung, jede Gestalt echt scheint von der Echtheit der Wirklichkeit, ist Gabriele d'Annunzio natürlich nicht geworden; aber auch kein Maeterlinck, den das Bestreben, das Drama nicht naturalistisch, sondern wieder phantastisch zu stilisieren, zu schwächlichstem Puppenreigen geführt hat. Man kann vielleicht sagen, daß Gabriele d'Annunzio die Mitte hält zwischen den beiden: äußerlich, als moderner Künstlerwille, der bewußt mit der Wirklichkeit rechnet, Hauptmann verwandt, innerlich dagegen, als romantische Künstlersehnsucht, die doch nicht genug Erde unter sich hat, wieder näher bei Maeterlinck stehend. Auf jeden Fall aber hat er zugleich auch eine wirkliche Tat in die Entwicklung des modernen Dramas getragen, zu der Hauptmann erst die Voraussetzungen beigebracht: er hat getan, was ihm als renaissancisch und klassisch fühlenden Menschen am nächsten lag — das moderne Leben wieder in der Schönheit einer modernen Katharsis ausbrechen zu lassen. Das konnte Hauptmann noch nicht, brauchte es freilich auch gar nicht zu können: denn er ließ ja das Leben selbst wirken und für sich sprechen, als eine beständige

und ununterbrochene Kette von katharsischen Eruptionen, deren Schönheit einfach und allein in ihrer Wirklichkeit bestand. Trotzdem geht die Entwicklung des naturalistischen Dramas, wie es Hauptmann geschaffen, zweifellos über diese Phase der bloßen Typisierung hinaus und dahin, wo es unter dem Einbruch von ästhetischen Energien wieder zu einem vitalen Drama werden kann – herausgeschleudert aus dem naturalistischen in einen festen Stil innerer und äußerer Verkürzung. Hier aber hat Gabriele d'Annunzio nach der ästhetischen Seite geradeso einen ersten Schritt getan, wie schon vor Hauptmann Ibsen in den „Gespenstern" nach der psychologischen und Tolstoi in der „Macht der Finsternis" nach der ethischen Seite. Dramen, wie Gabriele d'Annunzios „Tote Stadt" und „Gioconda" sind vorweggenommene Beweise dafür, wie durchaus möglich es ist, aus den Stoffen des modernen Lebens wieder Dramen loszulösen, die ihre Form in einer bewußten Schönheitsanschauung des Dichters angenommen haben. Wohl ist bei Gabriele d'Annunzio darüber noch die Wirklichkeitsanschauung zu kurz gekommen: seine Handlungen scheinen alle, wenigstens im Vergleiche mit Hauptmann, nur Schatten und Schemen anvertraut, und nicht Typen und Charakteren – so weit entfernt wir anderseits auch von den Puppen und Schiebefiguren Maeterlincks sein mögen. Doch diese Dramen sind nun einmal von einem Dichter geschrieben, dessen Tradition die Renaissance und das italienische Kunstdrama ist, und nicht die Realität und das moderne Lebensdrama: erst wenn auf ihrem Untergrunde nicht das klassische Ideal läge, sondern die moderne Weltanschauung, könnten sie die Offenbarung eines neuen und großen Theaters sein, das mit der Wirklichkeit auch den Weltkreis umreißt. So aber steht Hauptmann diesem Ziel nach wie vor am nächsten: denn die Erde, aus der sein Werk wächst, ist verläßlich und immer noch dem Himmel näher, als jegliche Schönheitsberauschung – mag der Instinkt eines katharsisch durchschüttelten Ästhetentums noch so richtig sein und in eine Zukunft weisen, die einst kommen wird. Wo aber diese Zukunft liegt? vielleicht in einer Verschmelzung Richard Wagners und Gerhart Hauptmanns, als den beiden, die zum letzten und mächtigsten Nationaldrama vordrangen! Im modernen Leben

ſcheinen die Vorausſetzungen zu ſolchen Syntheſen nicht zu liegen: wenn wir zu unſerer großen tragiſchen Syntheſe kommen ſollten, dürften ihre Beſtandteile vielmehr weit weniger in vorhandenen Kunſtſtilen und allen möglichen Stiliſierungen von ſolchen ſtecken, als unmittelbar in dem modernen Leben ſelbſt und ſeinen eingeboren, aber ſeither noch unerblickten tragiſchen Formen. Auf jeden Fall iſt Gabriele d'Annunzio zu ſeiner Tragödie nicht von Hauptmann als dem reinen Realiſten, ſondern von Wagner als dem reinen Idealiſten gekommen; und in dem Maße, in dem Wagner aller Stiliſierung nahe ſteht, faſt Maeterlinck nahe ſteht, ſtatt Hauptmann und aller Typiſierung, iſt das dann auch dieſer Tragödie verhängnisvoll geworden. Anders wurde das Verhältnis natürlich da, wo Gabriele d'Annunzio nicht das moderne, ſondern das traditionäre Nationaldrama für Italien zu ſchaffen ſuchte: in der „Franzesca da Rimini". Hier, wo es galt, die Vergangenheit in der Viſion eines bereits gegebenen Stils zu ſehen, konnte er an ſeinen Stoff auch den Stil dieſer Vergangenheit anlegen und eine italieniſche Renaiſſancetragödie ſchlechtweg ſchaffen, ſo wie Richard Wagner die germaniſche Heroentragödie ſchlechtweg geſchaffen. Hier ſtand er da, wo er als Italiener am ſicherſten ſteht — in der großen Vergangenheit ſeines Volkes.

Aber es bleibt der Traum einer großen Zukunft: erfüllbar zunächſt einmal in der Wirklichkeit, und dann erſt in der Kunſt. Gabriele d'Annunzio hat dadurch, daß er dieſe Ausſicht überhaupt eröffnete, ſeinem Vaterlande die Laſt einer ſchweren Arbeit aufgeladen, und es fragt ſich, ob das Volk ſie auch zu tragen vermag? Sicher ſcheint eines: wenn eins von den romaniſchen Völkern die Kraft hat, den Glanz lateiniſcher Raſſe noch einmal in ſich zu ſammeln, ſo iſt es Italien. Es ſei denn, wir erleben die Überraſchung, daß Belgien in den nächſten Jahrhunderten die Initiative, die es heute bereits allgemein ziviliſatoriſch hat, auch politiſch ergreift und ſich langſam an die Stelle von Frankreich ſetzt. Sonſt jedoch, von den alten romaniſchen Staatengebilden, iſt Italien das wertvollſte. Schon, daß das Volk in dem einzigen Dichter, den es heute hat, einen Mann hervorbrachte, der ſich durch alle Degenerationen hindurch zum feſten Willen zur Re-

generation frei kämpfte, iſt ein Zeichen erhaltener Kraft. Wer weiß, vielleicht wird alſo, in einem letzten Kreislauf der Wiederkehr, die Renaiſſance dem Geiſte nach noch einmal dahin zurückkehren, von wo ſie einſt ausging. Je größer die Zahl der Völker iſt, die die Menſchheit nach all ihrer Ruhe auf die neue Wanderung mitnimmt, um ſo größer wird ſie ſelbſt ſein, je mehr Raſſen ſich in ihr kraftvoll gegenüber ſtehen, um ſo Höheres wird ſie erreichen — und wär's auch nur, daß die alten Raſſen in einem letzten Aufſchwung das eine erreichen, was ihren Ausgang ihrer großen Vergangenheit ebenbürtig machen würde: ein Sterben in Schönheit.

Gorki.

Ohne die Kunſt wüßten die Menſchen nichts voneinander. Schon deshalb iſt die Kunſt das erſte, was ein junges Volk ſich ſchaffen muß, wie das ruſſiſche heute, wenn es aus dem Animaliſchen heraustreten will ins Vitale. Ohne die Kunſt müßte das Weib fremd neben dem Manne dahinleben, ein Geſchlecht unverbunden auf das andere folgen, ein Volk verſtändnislos gegen das andere ſtehen. Ohne die Kunſt würde das Lebensgeheimnis unerträglich werden, ein einziges Grauen vor dem Unbekannten auf der Erde umgehen und der Herrſcher der Welt nicht das Schickſal mehr ſein, ſondern die Anarchie unſeres blinden und tauben Nicht-Wiſſens, welche Gewalten nun eigentlich Gewalt über uns haben und über welche uns ſelber Gewalten gegeben worden. Die einzige Vermittelung und Deutung des Menſchlichen als des gemeinſamen Loſes wäre ſchließlich die Erfahrung: aber mit ihr würde auch unſer ganzes Sein da hinaus gedrängt ſein, der Schwerpunkt aller Entwicklung dahin verrückt werden, wo dieſe Erfahrung erſt ihre letzte und endgültige Summe von Beſtätigungen findet – in die Altersweisheit, in die Greiſenhaftigkeit, faſt ſchon in den Tod. Davor jedoch rettet die Menſchheit die Kunſt in jenem weiteſten Sinne, in dem ſie auch auf unſer Denken und unſere Sittlichkeit hinübergreift, in dem die Äſthetik ſich der Philoſophie und der Ethik vermählt und Kunſt überall da iſt, wo ſich der Empirie die Intuition, der Methode die Viſion, der Analyſe die Syntheſe entgegenſtellen läßt. So geſehen, gibt uns die Kunſt die Möglichkeit, auch ſchon von unſerer Jugend aus

teilzuhaben an unserer Erkentnis des Daseins und geradeaus loszugehen auf den Kernpunkt der Dinge – auf nichts uns verlassend als auf die Glut unseres inneren Dranges. So gesehen, gibt uns die Kunst die Fähigkeit, auch das Unerfahrene zu wissen und das Unerlebte zu besitzen, das Ungesehene zu erkennen und das Ungehörte zu vernehmen, und führt uns dadurch, rein durch die Kraft der offenbarungsmäßigen Anschauung, sogar weit größeren Gewißheiten zu, als es die Erfahrung auch der erprobtesten Lebensweisheit je könnte. Denn Wissenschaft geht schließlich doch immer nur auf Teile, aber Kunst geht unmittelbar aufs Ganze und läßt uns vom Einzelnen aufs Allgemeine, von der Ausnahme auf die Regel, von der Erscheinung auf den Zusammenhang der Erscheinungen so schließen, daß wir wirklich jene Beruhigung davontragen, auf die es einem jungen Volke vor allem einmal ankommt, und die es haben muß, wie der einzelne Mensch auch, wenn er die Welt des Unbewußten verläßt, um sich mit Bewußtsein in den Kampf um sein Dasein zu werfen – der kein anderer ist als der ums Dasein der Völker und der ganzen Welt. Ich meine jene große Beruhigung, in eine Schöpfung hinein geboren zu sein, die keine große Willkür, sondern eine große Gesetzmäßigkeit ist, die ständig, auch wenn es scheinbar verschoben wird, in der Gerechtigkeit ihres Gleichgewichtes steht, und in der wir Menschen keine irrenden Zufälligkeiten einer Weltlaune sind, sondern verkörperte Absichten einer ungeheueren Urabsicht.

Ein Volk ist überhaupt nur ein junges, wenn es sich noch barbarisch verbunden fühlt von der Gemeinsamkeit der mächtigen und unheimlichen Rätsel des Daseins, die es fragend umgeben und überall in sein stummes Leben hineinragen: erst in dem Augenblick, in dem es sich in einer bestimmten Weltanschauung klar erkennt, vermag es sich auch in einer bestimmten Kultur fest zusammenzufinden. Trotzdem braucht die Kunst eines solchen Volkes, die zur Lösung der Rätsel hinführen soll, nicht unbedingt prophetisch und den Kosmos durchschweifend, sondern vermag schlechtweg naturalistisch und am Erdboden haftend zu sein. Es ist sogar ganz auffallend, wie das Gesetz der Verkehrung, nach dem alles Sein in sein Gegenteil umschlägt, hier eingreift. So hätte

man denken sollen, daß ein realistisches und stets objektivierendes Volk, wie das der Amerikaner, auch streng sachlich zu seiner Weltanschauung gelangen würde: in Wirklichkeit aber kam es aus seiner Zivilisation heraus mit Poe zu einem geradezu phantastischen Humor und mit Whitman zu einer beinahe bardischen Ethik. Und anderseits hätte scheinbar nichts näher gelegen, als daß ein idealistisches und immer nur subjektivierendes Volk, wie das russische, aus seiner Mystik heraus auch durchaus persönlich zu seiner Weltanschauung durchzudringen suchte: in Wirklichkeit aber wurde gerade die russische Dichtung der Form und dem Inhalt nach scharf naturalistisch. Es hat ja auch eine andere Dichtung in Rußland gegeben: die romantische der Puschkin und Lermontoff – aber das war noch nicht die eigentlich nationale, sondern eine mehr individuelle, in der gewiß viele heimatliche Elemente steckten, die aber doch ihren Stil mehr vom Auslande, vom Einfluß Goethes und Byrons, empfing. Traditionär festgelegt dagegen, als rassig-slavischer Ausdruck, als Lebensmythologie des ganzen Menschenschlages, und damit als Grundlage für jedes weitere Schaffen, wurde die russische Dichtung durchaus erst durch den russischen Naturalismus, wie er schon bei Gogol satirisch durchbrach, wie er selbst von gesellschaftlich feinen und westeuropäisch geschulten Schriftstellern wie Turgenieff und Gontscharoff mitgalt, und wie er dann aber vor allem mit den volklich selbständigen und barbarisch großen Erscheinungen Dostojewskis und Tolstois aus den breiten Fresken ihrer Monumentalromane rein naturalistisch stilbildend ausrollte. In der Tradition dieses Naturalismus als Dichter, so fest wie in seinem Volke als Mensch, steht denn auch wieder der letztgekommene russische Rätsler und Enträtsler: Gorki.

Freilich darf man an seinen Naturalismus, so wenig wie an den Dostojewskis und Tolstois, das Maß der Begriffe anlegen, die für den Naturalismus Balzacs, Flauberts oder Zolas angebracht sein mögen. Der Naturalismus eines jungen Volkes, wie des russischen, ist notwendig ein ganz anderer als der eines alten, wie etwa des französischen. Beide unterscheiden sich, wie eine Kunst, mit der ein Volk künstlerisch einsetzt, von der, mit der ein anderes künstlerisch abschließt, nur geschieden sein kann;

wie sich alle Zukunft, die das eine noch vor sich hat, von aller Vergangenheit, die hinter dem anderen bereits liegt, wie sich überhaupt alles bereits Gewesene und genau Bekannte von allem noch Werdenden und erst noch Möglichen trennt. Der Naturalismus eines jungen Volkes ist immer der einer jünglingshaften Naivität, mit dem die Nation gleichsam zu atmen beginnt und der einzelne Künstler sich nur deshalb auf die Wirklichkeit so ausschließlich verläßt, weil sie das einzige ist, was er unabweisbar auf Erden besitzt, und von der allein aus er zu jener Weltanschauung vorzudringen vermag, die innerlich stets sein Endzweck verbleibt. Der Naturalismus eines alten Volkes dagegen ist immer nur der eines ausgereiftesten Formsinnes, mit dem der einzelne Künstler die Dinge der Wirklichkeit in einer Nachahmung, so fein, so kostbar, so zureichend wie nur möglich, äußerlich zu wiederholen sucht — als dem einzigen, was ihm noch schöpferisch übrig geblieben, nachdem seine Nation sich in ihren eigentlich inhaltlichen Werten, denen ihrer längst schon gefundenen und erfüllten Weltanschauung, restlos ausgegeben hat. Der Naturalismus eines jungen Volkes hinwiederum hat mit Technik überhaupt nichts zu tun und sein Verhältnis zur Natur ist bei aller Naturechtheit doch nicht Naturbeschreibung, sondern Naturbeseelung. Der Naturalismus eines alten Volkes ist auf jeden Fall materialistisch, wenn nicht skeptisch gebunden, während der Naturalismus eines jungen Volkes immaterialistisch, geradezu transzendental sich selbst überschreiten darf — woher dann im Naturalismus des russischen Volkes ein gewisser vegetativer und mystischer Zug kommen mag, der, weil er im Volke selbst liegt, auch durch diese seine sonst so objektivistische Kunst wie ein geheimer Subjektivismus hindurchgeht.

Gorkis Naturalismus ist wieder ganz von dieser irdischen und zugleich überirdischen Art, die die Welt ohne System aus reinem Instinkt monistisch begreift, die einen Stoff nie anders als zusammen mit seinem Geiste erfaßt und seine Endlichkeit, die man körperlich begrenzt glauben möchte, bis dahin durchdringt, wo man auch sie, einen Körper im unendlichen Weltkörper, aus der Unendlichkeit auftauchen sieht. Gorki geht nicht so weit wie Dostojewski, dessen Naturalismus, obwohl er sich streng im Bezirk des Sachlichen und Tatsächlichen hielt, und nicht wie der

Phantasmus Poes in die Sphäre des Übersinnlichen und Unmöglichen umschlug, trotzdem er von seiner Wirkung aus oft schon im Gespenstigen und Geisterhaften mündete. Gorki folgt hier mehr Tolstoi und beseelt Menschen und Dinge, das russische Volk und die russische Landschaft, einfach, indem er sie darstellt, mitsamt ihren geheimnisvollen Kräften, die sie durchziehen, auch ohne daß man sie sieht — geradeso wie die Elektrizität auch dann im Wolkendunst liegt, wenn sie sich noch in keinem Blitze entladen hat. Anderseits hat Gorki aber auch zu Dostojewski manche starke Beziehung: wie dieser ist er feiner und unruhiger als Tolstoi, ein Schatten von Angst und Unheimlichkeit, bald dichter, bald durchsichtiger, liegt auch auf jeder von seinen Dichtungen, während die Tolstois immer heiß und kräftig im Lichte der Sonne und des Reifens zu ruhen scheinen — kurz, Fiebrigkeit steht gegen Gesundheit, weiche Vorfrühlings- oder matte Spätherbststimmung gegen pralle Sommerhitze oder feste Winterstrenge; und wenn Gorki auch nicht all das Problematische bis zum Hektischen und Fanatischen mit Dostojewski teilt, so ist doch persönlich seine Liebe zum Vagabundentum dem Nihilismus Dostojewskis so verwandt, wie sie der etwas bourgeoisen Patriarchenhaftigkeit Tolstois fremd ist.

Diese doppelte Beziehung Gorkis zu Dostojewski und zu Tolstoi hat nichts Auffallendes oder gar Befremdliches: Dostojewski und Tolstoi selbst waren für Rußland wie eine Einheit. Der Naturalismus Dostojewskis war der des nazarenischen Leidens und zugleich der prometheischen Zerrissenheit der russischen Seele; und der Naturalismus Tolstois war der der robusten Gesundheit und zugleich asketischen Kraft der russischen Erde. Beide drückten die vollendeten Gegensätze aus, die es im Russentum gibt, aber gerade deshalb waren sie zugleich auch, in wechselseitiger Ergänzung, der vollendete Ausdruck seines Nationalcharakters. Einer von ihnen allein genommen bedeutete immer genau die Hälfte russischen Wesens, doch beide zusammengenommen standen sie voll für das Ganze. Ein junges Volk, in seiner kompakten Masse, bringt nun einmal stets nur notwendige Erscheinungen hervor und erst ein altes Volk, wenn die Verbände spezialistisch sich lösen, kann in Zufallserscheinungen zersplittern. Von diesem Standpunkte aus waren dann — heute, da die Menschheit, selbst

in einem so religiösen Volke wie dem russischen, keine Götter mehr als ihre Repräsentanten gebiert, sondern sich in ihren Dichtern, Denkern und Helden selbst repräsentiert – Dostojewski und Tolstoi die ersten und festen Kristallisationen der russischen Weltanschauung; der eine nach ihrer bäurisch gesunden, der andere nach ihrer verbrecherhaft wahnsinnigen Seite hin. Zum mindesten in einem von ihnen, in der starkknochigen und bodenwüchsigen Vitalität des Dichters von „Krieg und Frieden", oder in der irren und flackernden Genialität des Dichters von „Schuld und Sühne", im Charakter Pierre Besuchows oder in der Psychologie Rodion Raskolnikows, den beiden russischen Nationaltypen, mußte daher ein jeder irgendwie wurzeln, der nach Dostojewski und Tolstoi ein Dichter des russischen Lebens sein wollte. Und vielleicht nur selbstverständlich war es da, daß Gorki, als der erste von Bedeutung, der nach ihnen kam, geradezu eine Verschmelzung von ihnen darstellte – durch seine Vergrübelung und Verseelung zu Dostojewski, aber durch seine Volklichkeit und Natürlichkeit zu Tolstoi hinabreichend, beide, die Tragik des einen und die Epik des andern, gewissermaßen lyrisch verbindend.

Denn die Lyrik: das ist eigentlich das, was Gorki als neu in den russischen Naturalismus gebracht hat. Auch Dostojewski und Tolstoi hatten Lyrik: der eine die heftige seiner Ekstasen, der andere die beschauliche der Natur. Gorki dagegen hat Lyrik von sich aus, reine Lyrik, unvermischte Lyrik, von den Dingen befreite Lyrik – Lyrik, die ihm als Mensch im Puls seines Herzschlags, als Künstler im Rhythmus seiner Sprache pocht. Gorki selbst ist ein Lyriker; nur daß er zufällig keine Verse setzt, sondern Erlebnisse erzählt. Aber nie hat er andere Erlebnisse als lyrische gehabt: was er erlebte und ihn traf, das traf ihn lyrisch. Sein ganzes Leben war eine einzige Lyrik: war nicht Betrachtung wie beim Epiker, nicht Handlung wie beim Dramatiker, sondern Gefühl. Und wie jeder geborene Lyriker ein Grundgefühl hat, von dem seine Empfindungen ausgehen und zu dem sie stets wieder zurückkehren, wie dieser ein Liebeslyriker, jener ein Heimatlyriker ist, so hat auch Gorki ein Gefühl über alle anderen gesetzt: dasjenige, das zugleich das Grundgefühl des gesamten russischen Volkes scheint – die Sehnsucht.

In dem Grundgefühl eines Volkes liegt bereits seine Zukunft. Alles was es erreichen kann an Innenleben und Weltanschauung und Außenbetätigung, die ganze Kultur, zu der es sich aufschwingen wird, ist nichts als die Projektion seines besondern und nur ihm eigentümlichen Urdranges, aus sich herauszukommen, über sich selbst weg, von sich selbst weg und dadurch zu sich selbst hin zu gelangen. Daran können weder Störungen im eigenen Entwicklungszentrum noch Kreuzungen mit fremden Entwicklungsenergien irgendwie wesentlich etwas ändern: sie können vielleicht den Grad festlegen und das Tempo beeinflussen, in dem es seine Bestimmung auf Erden erfüllt, aber niemals können sie die Art dieser Bestimmung verschieben, vertauschen oder gar unterbinden. Das Grundgefühl eines Volkes bestimmt sein Schicksal so, daß es sich geradezu selbst zum Schicksal über das Volk aufwirft: daher die ganze bunte Verschiedenheit der Völker untereinander, die so groß ist, wie Grundgefühle nebeneinander stehen und jedes Volk sein eigenes hat. Erst in alten Völkern, die sich ähnlich werden wie ein Greis dem andern, verwischen sich die Unterschiede allmählich, und um die Rasse eines alten Volkes zu erkennen, muß man in seine Vergangenheit hinabsteigen. Aber solange ein Volk noch jung ist und es eine Gegenwart hat, weil noch Zukunft vor ihm liegt, lebt auch in ihm noch ein Grundgefühl. Heute ist es bald der Drang nach universaler Weltanschauung und ihrem Niederschlag in universaler Kultur — wie beim deutschen Volk. Bald hat es sich zum ausschließlichen Willen verdichtet, und ein Volk sucht vorerst nichts anderes zu erreichen, als das möglichst größte Maß von Zivilisation — wie beim amerikanischen. Bald steht statt des Willens nur Sehnsucht und das Grundgefühl liegt im reinen Seelenleben des Volkes und sucht von da, aus dem Körperleben heraus, zur Religion hinzudrängen — und das ist der Fall des russischen heute.

Wohl mischen sich in dieser religiösen Sehnsucht zu den spirituellen Faktoren noch andere: ästhetische, die, wie wir bei Gorki so gut wie bei jedem andern russischen Naturalisten finden, eine Sehnsucht des Volkes sind, selbst das Häßliche des Seins noch zu einem Schönen zu verkehren; ethische, wie sie der alte Tolstoi verkörpert, der alle theoretische Religiosität geradezu aufheben

möchte zu Gunsten einer praktischen; politische, wie sie die russische Jugend immer wieder ins russische Staatsleben wirft, in der Hoffnung, durch Revolutionen seine Evolutionen zu erzwingen; und schließlich sogar rein zivilisatorische, mit denen man ganz wie in Amerika aus der Tatsache, daß man es mit einem jungen, bewegungsbedürftigen und schon allein deshalb entwickelungsfähigen Volk zu tun hat, die Konsequenz der expansionistischen Arbeit, als der einzigen Erlöserin, zieht — nur, daß in Amerika, wo die Arbeit auf sich selber zu stehen vermag und schon von sich aus befreiend ins Volk wirkt, das letztere Moment, das einer besonderen und ausdrücklichen „Erlösung", zu der dort weder Bedürfnis noch Veranlassung vorhanden ist, natürlich wegfällt. Aber so viele Unter- und Nebenströmungen alle diese verschiedenen Ziele mit sich bringen, in die man in Rußland seine Sehnsucht setzt, so sehr man sich vom Metaphysischen entfernt und sich dem Physischen, Praktischen, fast schon Materialistischen nähert — der Grunddrang bleibt trotzdem immer der religiöse, wenn religiös alles das ist, was aus inneren statt aus äußeren Gründen sich von der Frage bewegt fühlt: wozu leben wir eigentlich?

Es ist die russische Nationalfrage. Nur in Rußland ist ihre Unklarheit, mit all ihrer Kindlichkeit, aber auch all ihrer Tiefe noch möglich. Die alten Völker, wie die romanischen und namentlich das französische, sind heute längst schon bei der skeptischen Klarheit angelangt, daß ihr Dasein — und verallgemeinernd sagen sie, jedes Dasein — doch nur unaufhaltsamem Niedergang zueilt. Die anderen jungen Völker, das deutsche, das amerikanische, haben sich dagegen in dem dogmatischen Glauben befestigt, daß es vor allem einmal auf dieser Erde gilt, das Leben um bestimmter Endzwecke willen zu leben und durchzuhalten. Nur das russische Volk steht als Gesammtheit noch vor dieser problematischen Grundfrage, die die Heimat seiner Seele ist, in der aber sicherlich auch, wenn überhaupt irgendwo, das Reich seiner Bestimmung liegt: wozu leben wir eigentlich?

Rußland ist selbst diese Frage. Die Unermeßlichkeit des Reiches und Millionenzahl seiner Bevölkerung ist sie. Die endlos in alle Weiten sich hinziehende Steppe Rußlands und die jäh

in die Höhe geschossene Kultur seiner Hauptstadt ist sie. Das Gehirn seines Bauern, verurteilt, nichts zu wissen, und doch fähig, alles zu ahnen, und das Gehirn seines Verschwörers, der sich aufopfert für die allgemeine, trostlose, verzweifelte Dunkelheit über dem Lande, ist sie. Überall, wo Russisches russisch sich äußert, stößt man auf sie: in der primitiven Melancholie der russischen Musik und in der monotonen Fanatik des russischen Tanzes so gut, wie in der stoischen Stimulation des russischen Rausches, der für alle Schichten des Volkes nun einmal notwendig scheint, wie ein schmerzhaftes und gleichzeitig erweckendes, belebendes, erneuerndes Leiden der Seele. Rußland hat keine Philosophie hervorgebracht, aber indem das ganze Volk dieser Frage nachsinnt, ist jeder einzelne Russe ein Philosoph, und die Frage selbst, als ob sie ihre eigene Antwort in sich schlösse, scheint der Anfang und das Ende aller russischen Weisheit und aller menschlichen Wahrheit: wozu leben wir eigentlich?

Trotzdem gilt es, ihr eine Antwort zu finden, die vielleicht nicht in dem ganzen System eines bestimmten Optimismus oder Pessimismus sich auszudrücken braucht, die aber doch deutlich, in schlichten und einfachen Formeln, Auskunft und Gewißheit gibt. Einzelne Menschen, einzelne Generationen mögen wohl dabei bestehen können, daß sie beständig nichts anderes tun, als ihren Gedanken rein gefühlsmäßig nachzuhängen — aber nicht ein ganzes Volk und auf die Dauer. Und so hat denn die gesamte russische Dichtung im Grunde nichts anderes getan, als über die große und grausame Unklarheit des russischen Lebens Klarheit zu schaffen, hat es rein naturalistisch getan, indem sie es darstellte und dem russischen Menschen zeigte: Sieh, das sind Deine Brüder und Schwestern, Wesen ganz wie Du, mit denselben Freuden und denselben Schmerzen, das sind die Gründe, warum sie leben, das hoffen sie, das wünschen sie, das hält sie aufrecht! Und mit der Macht, mit der die russische Dichtung das tat und sich nicht begnügte, nur das einzelne Beispiel zu geben, sondern das verbindende Schicksal gab, wuchs ihr Naturalismus aus zu der ungeheuersten Symbolik, die als Boden das riesige Land unter sich, die ganze Erde besaß, und als Gewölbe darüber den unermeßlichen Bau

des Himmels, des Weltalls selber umfaßte. Hier lag die epische Breite Tolstois. Hier lag die tragische Größe Dostojewskis. Hier liegt jetzt wieder, unter ganz denselben volklichen Verhältnissen, nur mit Dimensionen, mehr nach innen wie nach außen, die lyrische Innigkeit Gorkis: auch er hat wieder nichts anderes getan, als dadurch dem russischen Lebensgeheimnis näher zu rücken, daß er sich die russische Wirklichkeit nahe brachte.

Wohl ist die Wirklichkeit Gorkis dem sozialen Milieu nach eine andere als die Dostojewskis und Tolstois. Dostojewski war immer der geistige Mensch Rußlands, der Literat, der Apostel, der Gekreuzigte seines Volkes, dessen Visionen weit aller Entwicklung vorauflogen und dessen Psychologie mit verzücktem Bewußtsein in das Rätsel des Daseins selbst eindrang; seine Helden schienen vom Geschlechte Nietzsches, Ausgeburten allerfeinster und verzwicktester Hirnwindungen. Und Tolstoi war immer der rein sinnliche Mensch Rußlands, der ruhige Betrachter des Volkes, auch seinem inneren Berufe nach halb Gutsherr, halb Seelsorger: seine Helden waren typisch russische Verkörperungen typisch russischer Schicksale, doch fast immer derbe, gradlinige, ihrer selbst völlig sichere Naturen, ohne alle jene Anfechtungen, denen die Helden Dostojewskis in ihrer Gebrochenheit sich ständig ausgesetzt fühlten. Gorki dagegen ist der Mann des Volkes selbst, mühsam vom Unbewußten zum Bewußten sich heraufarbeitend, ohne jede Vorkenntnis in die Kunst wie ins Leben tretend; und seine Helden sind diejenigen, von denen man glauben sollte, daß in ihnen am allerletzten eine Ahnung dessen liegen könnte, was Rußland not tut, sind Bettler und Bummler, Verkommene und Erniedrigte aller Art. Aber eine solche Einheit ist das russische Volk, daß diese Unterschiede wie wesenlos und gar nicht vorhanden sind und es ganz gleichgültig ist, ob ein Dostojewskischer Problematiker, das Produkt von Petersburger Kultur und fast schon persönlicher Dekadenz, der nie etwas anderes getan, als gegrübelt, oder ein Tolstoischer Offizier, dessen Leben im Salon oder auf dem Schlachtfelde sich abgespielt, oder ob ein Gorkischer Vagabund seine Einblicke in das russische Leben und den russischen Menschen formuliert: auch bei ihm werden es Formeln, die die Anbahnung einer russischen

Weltanschauung sind, die dann durch ihre Volksmäßigkeit der Erde und allem Menschlichen sogar doppelt nahe erscheint.

„Hören Sie auf die Klagen der Menschen, darin liegt immer viel Weisheit, mehr Weisheit, wie in allem anderen,"

heißt es bei Gorki einmal: und da niemand stärker in Rußland leidet als die Menschen, die er schildert, da niemand schwerer das allgemeine Leiden empfindet, als sie, so tönt aus der Klage seiner Dichtung die des ganzen russischen Volkes.

Es ist die Klage, nicht herausgelangen zu können, aus dem Leben oder überhaupt nicht hineinfinden zu können oder, wenn man doch hineingelangt, irgendwie, vielleicht ohne es selber zu wissen, sich dann immer nur in ihm verlieren und verirren zu müssen. Jeder einzelne russische Mensch und mit ihm das ganze russische Volk ist wie festgefahren im Dasein, alles ist Not, Gedränge und Finsternis, die Menschen sitzen und zaudern, niemals ordnen sich die Massen zu einer festen, bestimmten Bewegung, Angst und Dumpfheit herrscht und nirgend ist ein Sinn des Lebens. Daher dann auch die allgemeine Erwartung, daß plötzlich ein Licht erscheinen müsse und leuchten, oder ein Trommelwirbel erschallen müsse und aufreißen. Daher die ererbte Disposition zu Religion einerseits und Revolution anderseits und vor ihnen hergehend regelmäßig die zur Prophetie. Dostojewski und Tolstoi haben dies Schicksal in Handlungen gebracht, haben gezeigt, in was für Konflikte mit sich und der Menschheit es den einzelnen nur führen kann: von ihren Werken ging die Gewißheit der schlimmsten russischen Schicksale aus, deren äußerer Ausdruck vielleicht die Fesselung in den Gefängnissen Sibiriens, deren innerster aber die Erstickung jeglicher Sehnsucht der Seele ist — und zugleich lag in diesen Werken die Beruhigung, schrecklich für jeden wissenden Menschen, aber immerhin tröstend für jeden unwissenden, daß das also das Schlimmste sei, was das Leben den Kindern der Erde bereiten könne, und es Noch-Schlimmeres nun nicht mehr gebe. Gorki, der Lyriker dagegen, lenkt jetzt dies Schicksal auf die Grundstimmung zurück, wie sie latent seit Jahrhunderten im Volke gelegen, aber nun, je näher die Stunde seiner Erlösung kommt, um so lauter bereits mit Zungen, das große Pfingstfest

des Slaventums verkündend, zu reden beginnt. Und gerade die einfachsten Leute, der Bodensatz des Volkes, von dem aus diese Erlösung doch schließlich nur kommen kann, haben ihre Notwendigkeit am tiefsten und schmerzhaftesten erfahren: das Leid des eigenen Leibes und täglichen Lebens setzt sich wie von selbst in ihren Köpfen als eine Gefühlsphilosophie fest, auf deren Grunde die ganze Wahrheit über den russischen Menschen von heute liegt. Oder ist es nicht, als ob es das Bekenntnis dieser ganzen ratlos und hilflos duldenden Nation wäre, mit dem Gorki einen seiner Landstreicher einmal von dem Riß erzählen läßt, der durch sein Leben gegangen:

> Ja, weißt Du, ich bekomm's dann auf einmal so mit der Traurigkeit. So 'ne Traurigkeit, sag' ich Dir, Freund, daß ich in solchen Zeiten nicht leben kann — ich kann einfach nicht. Als ob ich der einzige Mensch auf der ganzen Welt bin, und sonst gibt es nirgendwo mehr einen. Und alles ist mir dann zuwider — alles, es kann sein, was es will. Und ich werd' mir dann selber zur Last — und die anderen auch. Und wenn sie vor meinen Augen sterben — ich werd' nicht mucksen! Das muß eine Krankheit bei mir sein: deshalb hab' ich auch zu trinken angefangen . . . . .

Aber bei der Lebensunfähigkeit kann ein feines, tiefes, wertvolles Volk wie das russische so wenig stehen bleiben wie bei ihrer Übertäubung. Und schon dehnt es sich und sucht und tastet — schon stellt derselbe Landstreicher die rührende Frage:

> Gibt es nicht irgendein Buch, das von der Ordnung im Leben handelt? Ich meine so eine Belehrung, wie man leben soll? Ich möchte gerne wissen, was ich tun darf, was schädlich ist und was nichts macht. Siehst Du, ich komme mit allem, was ich tue, so — durcheinander. Was mir zuerst gut vorkommt, zeigt sich am Ende immer als schlecht . . . . .

Gorki selbst hat dieses Buch von der Ordnung des russischen Lebens nicht geschrieben: dazu ist er doch zuviel Lyriker und Künstler und zu wenig Ethiker und Prophet. Aber er hat die Sehnsucht nach ihr in die Gestalten und Gesichte der Menschen gebracht, denen er in seinem Landstraßenleben begegnete, und die von nichts anderem ihr dürftiges, zerfetztes und ausgesetztes Leben

fristeten, als von dieser Sehnsucht. Die ganze große massive Typik seines Werkes, seiner Dramen und Romane und seiner Unzahl von Novellen und Skizzen, lebt wie von ihr: es wimmelt darin von Figuren, die alle verbunden sind von diesem einen gemeinsamen Triebe — seinen Punkt im Leben zu finden. Und wenn man bedenkt, daß Gorki sich trotzdem nie wiederholt, daß er auch nicht eine Figur doppelt oder öfter geschildert hat, sondern alle bei ihrer Verwandtschaft doch so verschieden voneinander sind wie ein Menschenleben vom andern, so kann man daraus nur ermessen, wie allgemein dieser Trieb im russischen Volke sein muß, wie es überhaupt keinen wirklich russischen Menschen gibt, und wäre es der verkommenste Nachtasyler oder das verlassenste Kleinbürgerkind, dessen Dasein nicht getauft wäre zum mindesten mit einem Tröpfchen von dieser Sehnsucht. Wohl hat Gorki auch den Gegentyp geschildert, die Menge der Verstockten und Verhärteten, die plumpe Borniertheit der Spießerwelt oder die brutale der Beamtenschaft — aber wie eine Welle, allmächtig, fortreißend, wie aus der Weite der russischen Steppe sich ewig erneuernd, flutet darüber hinweg von Sonnenaufgang zu Sonnenuntergang nur immer die Sehnsucht. Sie ist das Leid und sie ist das Lied des russischen Volkes: in ihr liegt der Grund seiner größten Darniederlagen, in ihr liegt aber auch der Grund seiner größten Hoffnungen. Noch ist es mit ihr, wie mit der russischen Landschaft, wenn Gorki von ihr sagt:

> Alles, Natur und Menschen, lebt darin schwerfällig und träge: doch in dieser Trägheit liegt eine eigenartige Anmut — und dahinter scheint eine riesige und unbezwingbare Kraft zu lauern, die noch unbewußt ist und sich noch keine klaren Wünsche und Ziele geschaffen hat.

Doch schon ahnt diese Kraft, daß man nur dann leben kann, wenn man an etwas zu glauben vermag: und morgen bereits kann es geschehen, daß diese Kraft sich auf sich selber besinnt und das russische Volk zusammenreißt in der Weltanschauung und der Kultur, die ihm heute noch fehlen — zu seinem Reichtum verkehrend, was heute noch seine Armut ist. Dann aber wird Gorki derjenige gewesen sein, der den Kreis des Sturmherdes — nicht auf-

gewühlt, wohl aber zum ersten Male beschrieben hat, von dem die Bewegung ausging, um vielleicht die Welt zu überfluten.

Denn man täusche sich nicht: daß diese Sehnsucht so übergewaltig ist im russischen Volke, hat etwas für die Welt zu bedeuten. Es würde eine gewöhnliche Sehnsucht sein, wenn sie nur materielle und soziale Bedürfnisse verhüllte, so aber offenbaren sich in ihr die höchsten persönlichen und seelischen — und die drängen ganz von selbst zu einer Entäußerung des mit ihnen verbundenen Innenlebens auch in der Menschheit hin, und werfen die religiöse Erneuerung des Lebens als den eigentlichen Beruf des Slaventums in den Kampf der ringenden Völker von heute. Gewiß hat der Begriff der Religion inzwischen eine Umdeutung im Sinne des Diesseits erfahren, die nicht mehr rückgängig zu machen sein wird. Gewiß hat dieser Begriff sogar für die verschiedenen Völker selbst eine ganz verschiedene Bedeutung bekommen. Gewiß ist es für den Germanen bereits religiös, groß vor Gott zu werden, und für den Slaven noch immer, sich klein vor Gott zu machen — so daß der Germane dem übermenschlichen Endziel, der Slave dagegen dem nackt-menschlichen Urtrieb aller Religion näherstehen mag. Aber all das hindert nicht, daß die religiösen Elemente, die nun einmal in der Welt sind, noch ihre Steigerungen und Erweiterungen erfahren werden. Wir leben geradezu an der Wende aller religiösen Entwicklung, von der ab es gilt, gestützt auf unsere Kenntnis vom Wesen der Schöpfung und der Stellung des Menschen darin, dem Kosmos auch noch den letzten Rest Metaphysik abzuringen und mit ihr ganz nur die Erde zu laden. Das jedoch ist eine Aufgabe, für die, wenigstens nach der Seite der Religion hin, weder ein Volk wie das deutsche mit seinen wesentlich kulturellen, noch ein Volk wie das amerikanische mit seinen wesentlich zivilisatorischen Zielen die nötigen Vorbedingungen mitbringt: von den alten Völkern gar nicht zu reden. Hier muß vielmehr im Laufe der Jahrhunderte dasjenige Volk einsetzen, das selbst am stärksten mit transzendentalen und am schwächsten mit ziszendentalen Elementen erfüllt ist, und aus seiner genauen Kenntnis der großen religiösen Konflikte vom Jenseits und Diesseits die neue Aussöhnung suchen, die uns not tut — und das ist das russische Volk.

Noch wird dieses Volk selbst, nicht nur politisch und allgemein kulturell, sondern auch religiös, irregeleitet; noch sucht ihm der alte Tolstoi seine russische Religion durch eine praktische Zurechtmachung des Christentums künstlich zu schaffen. Aber das ist nicht der richtige Weg und bestätigt das russische Volk höchstens da, wo es seinen schlimmsten Feind in sich selbst hat: im Geist der Askese und der Kontemplation, samt all ihren Untätigkeiten in Verzagung und Verneinung. Ein junges Volk muß sich rühren, sich bewegen, aus sich heraustreten und sich ganz nur auf seine eigenen Kräfte verlassen, um das zu werden, was zu sein seine Bestimmung ist. Ein junges Volk hat nur eine Basis, auf der es stehen kann in allem, was es unternimmt: das ist das Neuland seines eigenen Organismus. Und so gewertet, besitzt das russische Volk eine tiefere Religiosität in sich selbst, als sie ihm die Tradition jedes Dogmas zu geben vermöchte: die seiner weiten Natur und seiner reinen Menschlichkeit, all seines dunklen Dranges und all seiner hellen Sehnsucht. Diese innere Religiosität allein kann es sein, die der Welt der geistigen und sittlichen Gesetze als eine bestimmte russische Weltanschauung gewonnen werden muß. Die russische Dichtung hat sich vom Volke bereits rein naturalistisch losgerungen. Die russische Politik und Zivilisation hat aus Trümmern alter hemmender Kultur vielleicht nur noch ein paar Bollwerke des Byzantinismus zu sprengen und auch sie wird sich rein naturalistisch entwickeln können. Und ganz ebenso wird die russische Religion nicht patriarchalisch, eremitisch, moralisch, sondern rein naturalistisch sein müssen. So wenigstens, als eine Religion der gelösten, nicht der gebundenen Hände, wie die war, an der wir selber zweitausend Jahre gelitten, als eine Religion des Lebens und der Lebendigkeit vielmehr, als eine Religion des innerlich frommsten und heiligsten Volkes der Welt, das endlich der Wirklichkeit gewonnen ward, erwartet sie die Menschheit von Rußland.

Rooſevelt.

Rußland iſt das Land der großen myſtiſchen, Amerika iſt das Land der großen politiſchen Möglichkeiten. Vor den beiden Völkern, wie ſie ſich öſtlich und weſtlich von ihrer europäiſchen Urheimat allen Fernen von Sonnenaufgang und Sonnenuntergang zudehnen, liegen in kaum erſt erſchloſſener Ausdehnung die Gebiete ihres unermeßlichen Spielraums. Beide Völker bedeuten Extreme mit allen Gefahren von Extremen: Einſeitigkeit und Übertreibung, Unfruchtbarkeit in ſich ſelbſt, Hinauslaufen auf ſich ſelbſt. Aber gleichzeitig bedeuten ſie auch die Pole, den phyſiſchen und den metaphyſiſchen, zwiſchen denen, von jedem ſeinen beſonderen Zuſtrom an bewegenden Kräften empfangend, der Rhythmus ſchwingt, der beſtimmt iſt, erſt in der Kultur unſeres ganzen Zeitalters zur Ruhe zu kommen. Mit dem Slaventum allein würde die Menſchheit nur zu einer Religion, mit dem Amerikanertum nur zu einer Ziviliſation gelangen können, mit dem einen würde ſie nach dem Nirwanadaſein irgendeines wiedererſtandenen Indiens zurückkehren, mit dem andern würde ſie höchſtens zu der Maſchinenexiſtenz irgendeines künſtleriſchen Utopiens vordringen – auf jeden Fall würde ſie ſo oder ſo unter ſich den Boden der Erde verlieren und, zu einem Betergeſchlechte moniſtiſch verſchwommen, oder in eine Arbeitergemeinſchaft ziffermäßig abgeteilt, aufhören müſſen, menſchlich, lebendig, wirklich zu ſein. So jedoch hat die Menſchheit ſelbſt

den wunderbarsten Instinkt ihrer Selbsterhaltung, bewiesen, indem sie dadurch, daß sie beide Elemente zugleich hervorbrachte, beide in ihrer rein schädigenden Wirkung auch wieder aufhob und sich mit ihnen selbst nur ein Mittel zu ihrer eigenen Steigerung schuf: denselben Instinkt, mit dem sie, durch alle ihre Windungen und Wandlungen hindurch, sich bis heute in jenem Gleichgewicht ihrer Einheit zu erhalten gewußt hat, dessen immer weitere Hinausrückung schließlich ihre ganze Entwicklung ausmacht; denselben Instinkt, mit dem sie noch stets, wenn sie an der einen Stelle der Erde sich allzu materialistisch beladen hatte, an der andern eine idealistische Gegenmacht aufwarf — und umgekehrt.

Beide Elemente, das religiöse und das zivilisatorische, ergänzen sich beständig: nicht nur in der Aufeinanderfolge der Zeiten, sondern auch in den Zeiten selbst. Das eine bestätigt uns innerlich und gibt uns unsere Ruhepunkte in uns selbst. Das andere bringt uns äußerlich weiter und treibt uns unseren Zielpunkten zu. Das eine, als eine Weltanschauung, ist die Äußerung der Welt auch in der tatlosen und sich nur selber beschauenden Natur. Das andere dagegen, als eine Lebensauffassung, ist an bestimmte und über sich selbst klare Formen des tätigen und frisch aus sich heraustretenden Lebens gebunden. Das eine, weil es sich dem Ewigen zuwendet, ist sicherlich auch das unsterbliche, allgegenwärtige und unverlierbare. Das andere dagegen, weil es mit Zeitlichem rechnet, kann verloren gehen und wiedergewonnen werden. Damit wird es dann oft geradezu notwendig, um die Menschheit am Leben und in der Wirklichkeit zu erhalten, daß die Zivilisation, als der motorische und agierende Faktor, besonders kräftig wieder einsetzt und gleichsam verhütend, daß die Menschheit sich in der bloßen Religion verschlafft und verträumt, sie von Grund auf zusammenrüttelt und emporreißt und ihr so geradezu den Boden für ihre Anwendung auch als eine Wirklichkeits- und Lebensreligion bereitet. Freilich weiß die Zivilisation von diesem höheren und geistigeren Zweck, daß sie trotz ihrer realistischen Tendenz auch noch einer irrealistischen dient, kaum selber etwas: dazu ist sie zu praktisch und will sie immer nur sich. Für die Menschheit muß das Faktum genügen, und genügt

auch, daß sich überhaupt ein physisches Moment dem metaphysischen entgegenwirft: der weiten Sphäre der Sehnsucht sich ein fester Bezirk der Tat, dem Leben der Seele ein Leben des Willens, der Welt des Unbewußtseins eine Welt des Bewußtseins gegenüberstellt. Genau dies ist heute der Fall des Slaventums und Amerikanertums: genug, daß beide in der Welt sind, das eine fähig, unser inneres, das andere fähig, unser äußeres Leben zu erneuern. Schon allein durch ihr bloßes Dasein verhindern sie so, daß sich die Menschheit zu stark nach der einen oder nach der andern Seite ihrer beiden großen und ewigen Gegensätze, Mystik und Politik, Kultleben und Staatsleben, Jenseitsdienst und Diesseitsdienst entwickelt. Wie sie aber selbst sich entwickeln und vielleicht sogar ineinander übergreifen werden zu einer Versöhnung der von ihnen beschlossenen Gegensätze, das hängt ganz von der Art ihrer Auswirkung ab: inwieweit es dem religiösen Moment gelingt, sein Innenleben auch auf ein Außenleben zu übertragen, und dem zivilisatorischen Moment, seinen Materialismus zu vergeistigen, zu verfeinen, zu vertiefen.

Vorläufig ist beides nur versucht worden. Der Russe zeigte starke expansive Neigungen und nicht umsonst begann der Amerikaner bereits in ihm seinen gefährlichsten Rivalen des zwanzigsten Jahrhunderts zu wittern: nur, daß der Russe, wie sich ausweisen sollte, denn doch noch nicht die allgemein politische Berechtigung hatte, zivilisatorisch überhaupt mitzusprechen, und er sich nun zunächst wieder dahin zurückgedrängt sieht, wo er im Volke nach wie vor seine beste, aber auch dunkelste und unwissendste Kraft besitzt — die seiner mystischen Möglichkeiten. Anderseits hat der Amerikaner im neunzehnten Jahrhundert nicht nachgelassen, das, was in seinem ganzen Amerikanertum an echter Lebensauffassung lag, auch geistig herauszuarbeiten. Gewiß nicht in der Richtung einer Mystik, denn das Religiöse ist das einzige, in dem der amerikanische Mensch geradezu unoriginell erscheint: die Frömmigkeit, die das amerikanische Volk so hell und mächtig erfüllt, ist keine, die es sich selber geschaffen, sondern eine, die es von der alten Welt — entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, alles auf neuen Boden zu stellen — in den verschiedenen Formen des

Proteſtantismus hinübergenommen; höchſtens an die Sektenbildungen könnte man denken, aber ſie ſind doch ſchließlich nur eine groteske und kurioſe Reaktion auf den Mangel an originaler Religioſität im amerikaniſchen Volke. Statt der religiöſen Konſequenzen hat man vielmehr andere aus dem Amerikanismus gezogen: philoſophiſch-ethiſche wie bei Emerſon, moniſtiſch-didaktiſche wie bei Thoreau, lyriſch-epiſche wie bei Walt Whitman: und doch, ſo amerikaniſch alle dieſe Dichter-Denker ſind, ſo ſcharf ſie jeden Zuſammenhang, namentlich mit der engliſchen Mutterliteratur, abgeſchnitten haben, und ſo ſehr man ſich bei ihnen wirklich in einer neuen Welt fühlt — es iſt doch mehr eine Löſung für ſie ſelbſt, als bereits für die Maſſe. Das amerikaniſche Volk, mit Herz und Hirn und Hand noch ganz in Anſpruch genommen von ſeiner Mitarbeit an dem Rieſenbau ſeiner amerikaniſchen Ziviliſation, ſteht immer noch erſt weit ab von den Möglichkeiten, aus alldem heraus, was es ſchafft und leiſtet, auch zu einer amerikaniſchen Innenkultur zu gelangen. Im Gegenteil, es beſteht ſogar vorläufig weit eher die Neigung, den Amerikanismus dahin zu entwickeln, wo er das amerikaniſche Volk nicht ſo ſehr über ſich ſelbſt hinausweiſt, als in ſich ſelber zu beſtätigen ſucht. Dieſe rein vitale Konſequenz iſt wenigſtens diejenige, die der letzte Repräſentant des Amerikanismus als die wichtigſte und grundſätzlichſte zuſammenfaſſend aus ihm gezogen hat: Rooſevelt.

Wohl iſt der Anfang und das Ende ſeiner Lehre, der Sinn jedes ſeiner Bücher, der Sinn jeder ſeiner Reden, der Sinn ſeiner ganzen Perſönlichkeit eine Verkündigung: „Von allen Völkern der Erde hat das unſere die Zukunft für ſich.“ Aber trotz ſeiner Herrlichkeit drückt das Wort doch nur jenen Idealismus und Optimismus aus, der als Sachlichkeits-Idealismus und Wirklichkeits-Optimismus von Anbeginn auf dem Grunde des ganzen Amerikanertums als eines auf ſich ſelbſt angewieſenen Pioniertums gelegen hat. Prophetie einer wirklichen Kultur ſprach aus Walt Whitman: von ihm konnte man annehmen, daß er ſich zu den großen kommenden Unbekannten Amerikas verhalten würde, wie ſich einſt Homer zu den kommenden Tragikern Hellas verhalten hatte. Aber das war eine vereinzelte Stimme aus

dem Urwald: gewiß würden ihre großen Fragen nicht ertönt ſein, wenn Amerika die Vorbedingungen überhaupt fehlten, um ihnen dereinſt auch die großen Antworten geben zu können – doch vorläufig ſtehen wir noch nicht in dieſer Zukunft, ſondern immer erſt noch in unſerer Gegenwart. Und da iſt der Amerikanismus, wenn er dem modernen Leben, dieſem ganzen modernen Kampf ums Daſein, das gerade in Amerika nüchternere und rüdere Formen annimmt, als in jedem anderen Lande der Zeit trotzdem eine höhere Bedeutung geben will – da iſt er durchaus eine Kraft des Diesſeits und der Lebenden, eine Überzeugung kameradſchaftlich verbundener Männer, mit Zielen angewandter Soziologie, angewandter Nationalethik, angewandter Realpolitik. Und faſt ſcheint es ſogar, als ob der Amerikanismus, ſo wie er ſich jetzt entwickelt hat, viel eher berufen ſei, zunächſt in einer „römiſchen“ als einer „griechiſchen“ Ära zu münden: der Menſchheit nicht ſo ſehr das Beiſpiel einer Erneuerung des Kunſt- und Geiſteslebens, ſondern des Staats- und Familienlebens zu geben. Hier wird denn auch ein Mann wie Rooſevelt fruchtbar für Amerika und über Amerika hinaus für die geſamte Menſchheit.

Jede Erneuerung beſteht in einer Vereinfachung ewiger Probleme. So geſehen iſt der Amerikanismus, iſt jeder Satz, den Rooſevelt niedergeſchrieben oder ausgeſprochen, jede private, militäriſche oder amtliche Handlungsweiſe, mit der er die Theorie durch die Praxis gerechtfertigt, im weſentlichen nur eine Reaktion auf jegliche Problematik und ihre Erſetzung durch eine allgemeine Energetik. Alle Entwicklung endet nun einmal in Differenzierungen: und dieſe Differenzierungen werden immer feiner, zwieſpältiger, vielblütiger – bis am Ende nur die äußerſten Nervſpitzen der urſprünglichen Werte in einem tollen und unüberſehbaren Gewirr übrig bleiben, das man dann alte Kultur nennt. Hier tut not, wenn man los von ihr kommen und zurück zur Natur gelangen will, daß man jene urſprünglichen Werte wieder vongrundauf nimmt und das Leben noch einmal reſolut auf ſich ſelbſt ſtellt. Nichts anderes aber hat Amerika gegenüber Europa, hat der Amerikanismus gegenüber allem Traditionalismus, hat Rooſevelt gegenüber jedem Problematiker getan.

Das erste war, daß Roosevelt das amerikanische Volk als ein junges Volk begriff und daraus zu den äußeren auch die inneren Aufgaben entwickelte, die es in Amerika hatte: jene, durch die es den äußeren Aufgaben überhaupt erst gewachsen werden konnte, wie Zutrauen zu sich selbst zu hegen, seine Ziele weit hinauszustecken und das stets größte Maß von Kraft und Begeisterung an sie aufzuwenden – immer getragen von dem Bewußtsein, daß es nichts in der Welt gäbe, das der Amerikaner nicht erreichen könne, wofern es nur ein echt amerikanisches Ziel sei und er es auf echt amerikanische Weise zu erreichen suche. So, wie Roosevelt es einmal mehr negativ, mit Bezug auf die Widerstände und Hindernisse, ausgedrückt hat:

> Es gibt allerlei Arten von Gefahren und eine jede muß für sich behandelt werden, aber bei allen ist *eines* unumgänglich notwendig: ein kraftvoller Amerikanismus!

Was an diesem Ausspruch auffällt, wie an jedem, der im Laufe der Jahre von Roosevelt gekommen, ist seine außerordentliche Einfachheit und Klarheit, sein Verzicht auf jede Komplizierung und Differenzierung, fast sogar auf jede nähere Motivierung. Man kann deshalb nicht sagen, daß er geistvoll sei, aber er ist mehr: er ist echt. Man kann auch nicht sagen, daß er tief sei, aber er ist wieder mehr: er ist wahr. Jedes Rooseveltsche Philosophem hat die Macht eines Dogmas: es zwingt dazu, gehört und behalten, geglaubt und befolgt zu werden. Seine Schriften und Reden scheinen nur auf die kürzeste Formel zu bringen, was das amerikanische Volk in seiner überwiegenden Mehrzahl selbst fühlt und denkt. Daher die ungeheuere Wirkung seiner ganzen Persönlichkeit, die in ihren Äußerungen stets nur wieder dahin zurückkehrt, wo sie als Mensch wurzelt, und die so, den einzelnen und die Masse verbindend, in sich selbst die Einheit der amerikanischen Nation verkörpert. Das aber vermöchte kein Repräsentant eines andern Volkes, weder ein intellektueller noch ein politischer: er wäre immer gehalten, ein Individualist zu sein, ein Repräsentant seiner Nation in ihrem äußersten Projektionsgrade, ihrer Fähigkeit, das Genie hervorzubringen – was bei individuellen Völkern zu großen Persönlichkeiten auch auf Thronen

führen kann, freilich auch, wenn die Perſönlichkeit fehlt, zu großen Dilettanten. Einzig in einem jungen, vorausſetzungsloſen und unvorbereiteten Volke wie dem amerikaniſchen iſt es möglich, daß ſein intellektueller und mit demokratiſcher Notwendigkeit gleichzeitig auch politiſcher Repräſentant nur ein Organ iſt, durch das die Nation zu ſich ſelbſt ſpricht. Der Geiſt jener Gleichheit, die ſtaatlich der Union das Fundament gegeben, äußert ſich hier geiſtig: derſelbe Geiſt der Gleichheit allerdings auch, der von vorn herein ausſchließt, daß das Volk in einer einzelnen Perſönlichkeit weit über ſich ſelbſt hinaus zu denken vermöchte — doch dafür denkt es ſich eben ſelber feſt und gegenſeitig verpflichtend zuſammen.

Das Grunddogma aller Rooſeveltſchen Dogmen, dasjenige, aus dem ſich alle anderen folgern, war naturgemäß das nationale. So, wie er es geprägt hat:

> Die nützlichſte in der Reihe der Völker iſt diejenige Nation, deren Nationalgefühl am ſtärkſten entwickelt und die am ſtärkſten von ihren Rechten und Pflichten als Nation überzeugt iſt.

Keine Weltanſchauung und keine Kunſt, keine Religion und keine Philoſophie hielt das amerikaniſche Volk zuſammen: hier konnte nur die Erkenntnis derjenigen Macht einſetzen, aus der heraus das Volk ſich ſelber gebildet hatte — die Erkenntnis der Raſſe, die man war, und des Solidaritäts- und Kameradſchaftsgefühls, das ſie jedem einzelnen Amerikaner gab. Der Nationalismus war für das amerikaniſche Volk eine biologiſche Notwendigkeit, wie er für jedes junge Volk eine biologiſche Notwendigkeit iſt. Der Nationalismus iſt die erſte Manifeſtation eines Volkes und bildet ſich ganz von ſelbſt in einem Zuſammengehörigkeits-Empfinden, wenn das Volk ſich dem Zuſtande des Chaotiſchen entringt, ſich ſoziologiſch zu ordnen beginnt und zu einer erſten Erkenntnis ſeines Zweckes auf der Erde vordringt — geradeſo wie der Nationalismus ſich immer und immer wieder einſtellt, wenn das betreffende Volk im Wandel ſeiner Geſchichte ſeine Wiedergeburten erlebt und aus ihnen heraus neue und entwickeltere Zwecke vor ſich erkennt. Ein junges und ein verjüngtes Volk hat ſtets das unwillkürliche Gefühl, daß es alles, zu dem es berufen iſt, nicht vom einzelnen aus erreichen

kann, ſondern daß dazu die Zuſammenarbeit aller erforderlich iſt, das Zeugen der Väter und das Gebären der Mütter, die die genialen Generationen ſo gut wie die genialen Perſönlichkeiten hervorbringen. Erſt wenn ein Volk endgültig alt geworden iſt, wenn es nichts mehr vor ſich ſieht, als die Möglichkeit, und wär's in den verfeinertſten Genüſſen, nur noch dahin zu vegetieren — erſt dann verliert es auch ſeinen Nationalismus und überläßt ſein Tun und Laſſen, und meiſt eben ſein Laſſen, nicht mehr ſich ſelber als einer feſt zuſammenhängenden Raſſe, ſondern den einzelnen und ſich immer mehr iſolierenden Exemplaren dieſer Raſſe.

Aber der Nationalismus kann verſchieden ſein und zu Verſchiedenem führen. Er kann myſtiſch ſein wie der ruſſiſche und zu einer Nationalreligion drängen. Er kann univerſal ſein wie der deutſche und ſich zu einer Nationalkultur und von da zu einer Weltkultur ausdehnen wollen. Und er kann auch rein vital ſein und ſeine ganze Stoßkraft in eine Nationalziviliſation werfen — wie der amerikaniſche. Schon dies brachte mit ſich, daß das Rooſeveltſche Grunddogma ſeine eigentliche Erfüllung erſt fand in Spezialdogmen, mit denen man die Nation praktiſch bei ihrer Arbeit unterſtützen, ſie vorwärtsführen, ſie antreiben konnte. Mit einer metaphyſiſchen Nationalbegeiſterung war dem Amerikanismus nicht gedient: er mußte eine gleichſam phyſiologiſch anfeuernde haben. Und ſo löſten ſich denn eine Reihe von Einzeldogmen los, die auf nationalethiſcher Grundlage eine Reihe von Idealen aufſtellten, nach denen die Raſſe ſich am beſten und tüchtigſten betätigen, am geſundeſten und erfolgreichſten ausbreiten konnte.

Durchweg rechnen dieſe Dogmen mit Problemen ab, die den europäiſchen Menſchen in ſeine ſchlimmſten Zwieſpälte mit ſich ſelber gebracht, die ſein ganzes geiſtiges Leben immer mehr verwirrt hatten in einem ungeheueren Netz pſychologiſcher und phyſiologiſcher Fragen, und für die nun der amerikaniſche Menſch die einfachen und ſelbſtverſtändlichen Antworten dadurch fand, daß er entſchloſſen zurückging auf die Geſetze der reinen allgemeinen Natur und des bloßen menſchlichen Inſtinktes. Als „gut“ erklärt wurde, was der Raſſe nützen, als „ſchlecht“ erklärt wurde, was der Raſſe ſchaden konnte: das war kurzweg die Moral, die

Roosevelt und der Amerikanismus aus allen Konflikten und Dilemmen der Erde zog, und mit der es von nun ab, solange die Rasse bei ihr bleibt, keinerlei Problematik für das amerikanische Volk mehr zu geben vermag. „Gut" aber waren die persönlichen Tugenden des Muts und der Ausdauer, die häuslichen Tugenden der Gattentreue und Eltern- und Kindesliebe, die bürgerlichen Tugenden der Pflichterfüllung und der Aufopferung — wie sie alle wieder zusammenliefen in die volklichen Tugenden der Vaterlandsliebe und des Nationalstolzes. Roosevelt hat grundsätzlich darauf verzichtet, alle diese Ideale, und ebenso die ihnen entsprechenden Negative, irgendwie kausalistisch zu determinieren: es genügte vollständig, daß er sie positiv aufstellte, denn das amerikanische Volk war darauf gestimmt und bereit, sie anzunehmen und sie dadurch, daß es die Probe auf sie machte, daß es selbst die Verkörperung dieser Probe war, als wahr vor aller Menschheit zu erweisen. Die ungeheuere Aufgabe etwa, die immer noch vor der Menschheit liegt und die von ihr geleistet werden muß, koste es, was es wolle: sich auseinanderzusetzen, nicht so sehr mit dem abstrakten Problem von Freiheit oder Unfreiheit des menschlichen Willens, als mit der konkreten Tatsache, daß es einen menschlichen Willen gibt, der seine eigene Kausalität ist — sie ging Roosevelt scheinbar überhaupt nichts an. Einmal näherte er sich ihr, als er auf Kriminalpsychologie zu sprechen kam, aber nur, um das Thema nicht theoretisch auf-, sondern kurzweg praktisch abzuschließen, indem er rundweg erklärte: „Ich habe keine Sympathie dafür, daß ein Mensch für irrsinnig erklärt wird, um ihn vor den Folgen eines Verbrechens zu schützen, falls es ohne Begehung des Verbrechens nicht angängig gewesen wäre, ihn auf Grund eines Sachverständigen-Urteils in eine Anstalt für Geisteskranke überführen zu lassen." Es ist ohne weiteres klar, daß das Gewissen der Menschheit sich nicht zufrieden geben wird mit einer solchen Art, die Innen-Phänomenologie des Individuums und damit der Gattung kategorisch und beinahe aus nichts als utilaristischen Gründen einfach auszuschalten. Aber es ist ebenso klar, daß ein Volk, das tatsächlich willens und fähig ist, diese Art als die einzig maßgebende zu akzeptieren, mit ihr auch national am weitesten

kommen wird – solange eben seine Ziele ausschließlich utilaristische bleiben. Ein kleinliches und oberflächliches, ein dummes und rohes Volk würde damit freilich nur zu einer Krämerexistenz gelangen können – vom Stil der korinthischen, karthagischen oder englischen. Ein großzügiges und weitdenkendes, ein ernstes und kluges Volk hat dagegen gerade hier die sicherste Gewähr, daß es sich entwickeln wird zu einer wahren Heroenexistenz, der das Heil und die Gesundheit der Nation die einzige Gerechtigkeit scheint – wie einst dem römischen Volke. Und zum Stamme dieses, nicht zur Art jener Völker gehört notwendig eine Nation wie die amerikanische, an dessen Bürger sich sein Präsident und Repräsentant wenden darf mit den prachtvollen und männlichen Worten, die den Geist zusammenzufassen scheinen, der durch die ganze Nation geht:

> Ich will euch nicht die Lehre einer verächtlichen Genußsucht verkündigen. Aber ich will euch die Lehre vom vollen Leben verkündigen – des Lebens voll Anspannung und Arbeit, voll Mühe und Kampf!

Es ist eine materialistische Prophetie, aber auch sie wird getragen vom idealistischen Steam: und man darf ihr schon zutrauen, daß sie berufen ist, sich zu verwirklichen in einem Staatsleben, das die beiden alten Systeme, das antike des Plato und das renaissancische des Machiavell, weit hinter sich lassen und die Menschheit einem dritten modernen zuführen wird, in dem nicht die Idee und nicht das Individuum Herr ist, sondern die vollkommene Einheit von beiden, und dem zukünftige Geschlechter dann vielleicht den Namen desjenigen Mannes geben werden, der zuerst seine Grundgesetze bestimmt hat – Roosevelts.

Die Tat des amerikanischen Volkes ist eine, die die ganze Menschheit angeht, soweit sie politisch lebt und denkt. Die Geschicke der alten Völker kann sie gewiß nicht mehr aufhalten, aber die der jungen Völker bestimmt sie wesentlich mit: ihrem Einfluß entziehen kann sich wenigstens kein Volk, das seinen Teil haben will an der Verteilung der Zukunft. Trotzdem bleibt das Ziel der Menschheit nicht die Durchführung eines Staatsideals, sondern die Gestaltung eines Kulturideals.

Geschlossen sind heute die Kreise jeder alten Kultur, erfüllt

sind Hellenentum und Romanentum, ausgerollt Antike und Renaissance: zu einer neuen Kultur öffnen sich die Glieder der Menschheit. Auch diese Kultur wird wieder nicht einem einzelnen Volke angehören, sondern über die ganze Welt sich verbreiten, wie noch jede Kultur sich schließlich über das ganze ihr bekannte und unterworfene Erdrund verbreitet hat. Nur ausgehen müssen wird diese Kultur wieder von einem einzelnen Volke und in ihm den Mittelpunkt ihrer großartigen Ausdehnung haben. Dazu wäre Rußland und dazu wäre auch Amerika, in der Einseitigkeit, die ihre Stärke, aber auch ihre Schwäche ausmacht, von sich aus nicht fähig. Dazu gehört ein Volk, das fest im Allseitigen der Erscheinungen steht und dessen ganze Vergangenheit immer schon darauf hingearbeitet hat, dereinst in der Erfüllung eines Kulturideals zu münden. Seine Kultur mag dann in sich aufnehmen, was Rußland und was Amerika geben, vom Osten der Erde alle Tiefen des Lebens und vom Westen der Welt alle Wunder des Schaffens: doch selbst ausgehen, sich selber heraufschöpfen und durchsetzen kann diese Kultur nur dort, wo keine mystische Glaubensahnung allein und keine politische Lebensauffassung allein, sondern eine universale Weltanschauung den Drang der vielen und einzelnen lenkt und eine ganze Nation tief verwurzelt im Ewigen ist.

In den innerlichen und äußerlichen Imperialismus dieses Volkes ist das neue Kulturimperium der Menschheit gelegt.

5562 967

3 2044 021 639 182